A mon Maître Monsieur Théodore DUBOIS
Membre de l'Institut, Directeur du Conservatoire National de Musique de Paris

ÉTUDES ÉLÉMENTAIRES DE SOLFÈGE

par

Charles ODION
Professeur de Solfège et d'Harmonie
au Conservatoire de Nantes

OUVRAGE APPROUVÉ PAR :

MM. **Th. DUBOIS**, Membre de l'Institut, Directeur du Conservatoire National de Musique de Paris ;
E. REYER, Membre de l'Institut, Commandeur de la Légion d'Honneur ;
J. MASSENET, Membre de l'Institut, Commandeur de la Légion d'Honneur ;
LENEPVEU, Membre de l'Institut, Inspecteur des Conservatoires ;
Alfred BRUNEAU, Compositeur de Musique, Grand-Prix de Rome ;
H. MARÉCHAL, Inspecteur des Conservatoires ;
G. MARTY, Professeur au Conservatoire National de Paris, Chef des Chœurs à l'Opéra ;
Ch.-M. WIDOR, Compositeur de Musique. Etc.

Prix Net : 1 fr. 60

En vente chez l'Auteur : Impasse St-Laurent, 1bis, NANTES (Loire-Inf.)

DU MÊME AUTEUR :

COURS D'HARMONIE ÉLÉMENTAIRE

Fondé en 1897

(LEÇONS PAR CORRESPONDANCE)

(Voir Détails et Renseignements page II)

1899

COURS D'HARMONIE ÉLÉMENTAIRE

Fondé en 1897, par Ch. ODION

(LEÇONS PAR CORRESPONDANCE)

Nous savons par expérience que l'étude de l'harmonie rebute ordinairement par son aridité. C'est pourquoi nous avons pensé qu'un enseignement intéressant, quoique classique, serait accueilli avec faveur.

Ce Cours est divisé en **52 LEÇONS**, une par semaine. Chaque Leçon se compose de textes établissant les règles, de devoirs à faire, seulement sur ***deux clés,*** d'exercices pour le Clavier, d'analyses et d'études d'accompagnement.

Le Cours commence **deux fois par an** : le **1er AOUT** et le **1er FÉVRIER.** Il est préférable de le suivre à partir de l'une de ces époques, pour s'assurer une correction plus complète des devoirs. Cependant, nous acceptons les élèves à ***n'importe*** quelle époque de l'année.

Les adhérents reçoivent toujours nos envois le **Vendredi** et doivent nous faire parvenir leur travail pour le **Jeudi** suivant. Ils ne reçoivent la 1re Leçon corrigée et annotée qu'avec le 3e Numéro. A partir de ce moment, ils ont toujours deux Numéros : une fois les Numéros ***impairs*** et l'autre fois les Numéros ***pairs***. On n'accepte que les élèves qui **commencent** par la 1re Leçon.

Chaque Leçon coûte **UN FRANC**, plus un timbre de 0,15 (*Eviter autant que possible le paiement en Timbres-poste*).

Ceux qui veulent régler d'avance 5 ou 10 Leçons peuvent le faire à leur convenance.

Principaux Sujets traités. — *Harmonie consonnante, dissonnante et artificielle, Plain-Chant, Transposition, Composition, Accompagnement, Improvisation, Développement d'un thème, Choix d'exemples tirés des Maîtres, Imitations, Contrepoint, Fugue et Orchestration.*

Charles ODION,

Prix d'Harmonie du Conservatoire de Paris en 1878 *(Elève de Th. Dubois).*
Professeur d'Harmonie au Conservatoire de Nantes.
Organiste du Grand Orgue de la Basilique de Saint-Nicolas.

Impasse Saint-Laurent, 1bis, **NANTES** (Loire-Inférieure)

A mon Maître Monsieur Théodore DUBOIS
Membre de l'Institut, Directeur du Conservatoire National de Musique de Paris

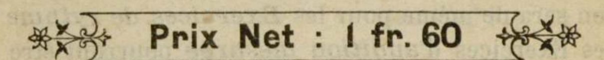
ÉTUDES ÉLÉMENTAIRES
DE SOLFÈGE

par

Charles ODION
Professeur de Solfège et d'Harmonie
au Conservatoire de Nantes

OUVRAGE APPROUVÉ PAR :

MM. **Th. DUBOIS**, Membre de l'Institut, Directeur du Conservatoire National de Musique de Paris ;
E. REYER, Membre de l'Institut, Commandeur de la Légion d'Honneur ;
J. MASSENET, Membre de l'Institut, Commandeur de la Légion d'Honneur ;
LENEPVEU, Membre de l'Institut, Inspecteur des Conservatoires ;
Alfred BRUNEAU, Compositeur de Musique, Grand-Prix de Rome ;
H. MARÉCHAL, Inspecteur des Conservatoires ;
G. MARTY, Professeur au Conservatoire National de Paris, Chef des Chœurs à l'Opéra ;
Ch.-M. WIDOR, Compositeur de Musique. Etc.



En vente chez l'Auteur : Impasse St-Laurent, 1bis, NANTES (Loire-Inf.)

DU MÊME AUTEUR :

COURS D'HARMONIE ÉLÉMENTAIRE

Fondé en 1897

(LEÇONS PAR CORRESPONDANCE)

1899



AVERTISSEMENT DE L'AUTEUR

Malgré les **éminentes** approbations données à notre **SOLFÈGE,** nous croyons devoir avertir **MM. les Professeurs**, qui croiraient ne pouvoir l'adopter à cause de la nouveauté du plan et de la difficulté qu'il paraît avoir, que cet Ouvrage peut cependant être mis à la portée des plus jeunes enfants, en le ***simplifiant*** de la manière suivante :

Notre ***système*** de lecture pourrait n'être appliqué qu'aux ***deux clés usuelles,*** voire même qu'à la clé de sol 2e ligne, Nous croyons qu'il sera toujours avantageux, pour les Elèves, qu'on maintienne, même pour ***une seule clé,*** notre manière d'apprendre à lire, parce que ceux qui voudront connaître plus tard ***toutes les clés*** y seront préparés, et conséquemment auront moins de peine. De plus, ce système ***familiarise*** admirablement avec tous les intervalles.

Les explications ***théoriques,*** trop longues ou d'une nécessité ***non-immédiate,*** pourront être passées, — ainsi que les Exercices de ***lecture rythmique*** avec des mesures ***inusitées*** ou trop chargés de notes. — Il en sera de même pour les ***Exercices de rythme*** trop difficiles. — Les Exercices d'***audition mesurée*** pourront être passés ou ***fragmentés*** par ***temps.*** — Enfin, on peut borner l'étude des tonalités à celles jusqu'à ***3 accidents*** inclusivement,

Les Professeurs, ou les mères de famille qui commencent de ***jeunes enfants,*** sont seuls juges pour savoir dans quelle mesure ils dévront simplifier ce livre afin de le mettre à la portée de leur force et de leur intelligence.

(Ne pas oublier de consulter l'ERRATA qui est à la fin du Solfège.)

Autographe de M. Th. DUBOIS
Membre de l'Institut, Directeur du Conservatoire National de Musique de Paris.

24 Juin 1899

Mon cher Odion

Votre petit ouvrage sur le Solfège est fait avec toute la compétence d'un excellent musicien et le sentiment très juste de l'enseignement pratique. — Il me semble appelé à rendre de réels services.

J'en accepte volontiers la dédicace et vous prie d'agréer, avec mes félicitations et remerciements, l'expression de mes sentiments affectueusement dévoués.

Th. Dubois

Autographe de M. J. MASSENET
Membre de l'Institut,
Commandeur de la Légion d'Honneur.

Paris 15 Juin [illegible]

Cher confrère,

J'ai passé la soirée d'hier à vous lire — et j'avais hâte, ce matin, de vous féliciter pour votre

ouvrage si pratique et si habilement distribué dans toutes ses parties —

— à remarquer les excellents chapitres :

exercices de lecture rythmique

modulations.

à vous, cher confrère,

très cordialement

Massenet

Autographe de M. Alfred BRUNEAU
Compositeur de Musique, Grand-Prix de Rome

Paris 16 juin 1899

Mon cher confrère,

Je viens de lire votre solfège qui me paraît très ingénieux, très pratique, et qui rendra, je crois, de grands services aux commençants.

Je vous remercie de me l'avoir envoyé, vous en félicite et vous prie d'agréer l'expression de mes sentiments distingués.

Alfred Bruneau

Autographe de M. LENEPVEU
Membre de l'Institut,
Inspecteur des Conservatoires.

Paris, 28 Juin, 99

Cher Monsieur.

..... J'ai retrouvé dans votre méthode de lecture musicale, dans votre ingénieux procédé de transposition ainsi que dans tous les exercices dont se compose votre recueil le remarquable et consciencieux enseignement auquel il m'a été si agréable de rendre justice au cours de mes inspections du Conservatoire de Nantes.

Je ne doute pas du succès de ce très recommandable ouvrage qui se distingue par la clarté, par la nouveauté des aperçus, et auquel la parfaite musicalité des exercices ajoute un attrait particulier.

Avec mes bien sincères compliments veuillez agréer, Cher Monsieur, l'expression de mes sentiments de très sympathique et dévouée confraternité.

Lenepveu

Autographe de M. H. MARÉCHAL
Inspecteur des Conservatoires.

Paris 18 Juin 99

Monsieur Odiaz

J'ai parcouru avec grand intérêt votre livre Études de Solfège et loin de vous adresser les critiques réclamées je ne puis que vous féliciter d'avoir entrepris ce travail toujours utile par l'appoint que votre expérience personnelle ajoute à notre vieille grammaire musicale.

Tout est clair et défini avec méthode et avec clarté ; et ce livre prouvera à tous ceux qui vous connaissent, qu'à votre talent de musicien s'ajoute celui du professeur.

Je souhaite heureuse fortune à votre ouvrage et en vous félicitant encore de l'avoir écrit je vous adresse le meilleur souvenir en vous serrant les mains

Maréchal

Autographe de M. E. REYER
Membre de l'Institut,
Commandeur de la Légion d'Honneur.

Paris 19 Juin 99

Monsieur

Votre petit Solfège en vaut un grand. Je lui donne mon approbation tout entière et vous félicite d'avoir doté l'enseignement musical d'un ouvrage qui dans sa forme élémentaire est absolument complet.

Croyez bien, cher Monsieur, à mes sentiments très sincèrement dévoués

E. Reyer

Autographe de M. G. MARTY
Professeur au Conservatoire National de Paris
Chef des Chœurs à l'Opéra.

Paris 19 juin 99

Mon cher Odion

Votre pensée de m'envoyer votre petit ouvrage de Solfège m'a beaucoup touché, et quoique je sois accablé de besogne je n'ai pas attendu et je l'ai lu tout de suite —
Je n'ai aucune critique à vous faire : je trouve cela fort bien ainsi et votre moyen de mesurer la distance des intervalles sur la portée est très ingénieux - je ne l'avais encore vu dans aucun traité - -

Donc, mon cher Odoni, tous mes compliments et mes vœux sincères pour la réussite de votre ouvrage —
cordiale poignée de main de votre dévoué.

C. Marty

Autographe de M. Ch.-M. WIDOR
Compositeur de Musique.

26 Juin 99

Je n'ai, vraiment, pu que des éloges à donner à votre travail si intelligemment présenté et si complet. Vos "Études de Solfège" rendront grand service aux générations qui viennent en leur facilitant l'accès du grand art.
Comme les moyens d'arriver se multiplient et comme l'enseignement progresse !
Croyez moi très reconnaissant de votre aimable envoi.

Ch. M. Widor

PRÉFACE

Cet ouvrage n'est pas un exposé complet des principes de la Musique. C'est plutôt un **Recueil d'Exercices** à l'usage de ceux qui veulent posséder sérieusement la pratique de cet Art. Il contient néanmoins les éléments indispensables de la **Théorie Musicale**.

Dans ce livre, nous proposons une **Méthode** particulière pour apprendre à lire.

Ce système, essayé avec succès dans notre Classe de Solfège, abrège beaucoup le temps qu'on passe ordinairement à cette partie des études musicales. Il facilitera la lecture dans toutes les clés et préparera ainsi à la *Transposition*.

Toutefois, les élèves qui ne sentent pas la nécessité de posséder une éducation musicale aussi complète pourront ne l'appliquer qu'à l'étude des deux clés les plus usitées qui sont : la **clé de sol, 2e ligne** ; et celle de **fa, 4e ligne.**

Par la **Lecture rythmique**, que nous avons très développée, les élèves seront rompus à toutes les principales difficultés de la Mesure. Les *Exercices* de cette lecture, dépassant l'étendue de la portée, seront très utiles aux **Instrumentistes.**

Enfin, la partie traitant de l'**Intonation** et de l'**Audition** est accompagnée d'**Exercices spéciaux** qui aideront la mémoire à *reconnaître* et à *former* aisément tous les intervalles.

De plus, les règles de la **Transposition en lisant** ont été simplifiées par un procédé nouveau et très pratique.

Nous n'avons pas mis de *Leçons Mélodiques*, comme on en trouve dans tous les **Solfèges**. Nous savons, en effet, par une longue expérience, que trop souvent les élèves apprennent ces Leçons par cœur, ce qui nuit à leurs progrès. Nos Exercices seront plus efficaces et les conduiront plus sûrement au résultat désiré, qui est de pouvoir **Lire et Chanter** à première vue.

Ces *Leçons Mélodiques* ont été remplacées par de petits **DUOS** qui habitueront les élèves à entendre à côté d'eux une partie différente de la leur.

Ce petit ouvrage ne supprime pas le **TRAVAIL !** Les élèves doivent toujours se souvenir que rien ne s'obtient sans **peine**.

1er Mai 1899.

Charles ODION.

PLAN GÉNÉRAL

Ce livre est partagé en **QUATRE SÉRIES** ou périodes d'Etudes. Chaque **Série** contient une partie bien graduée des Exercices suivants :

Exercices de LECTURE SIMPLE
— de RYTHME
— de LECTURE RYTHMÉE
— d'INTONATION et d'AUDITION
— de LECTURE CHANTÉE sous forme de DUOS.

Tous ces *Exercices* sont accompagnés du **Texte théorique** nécessaire à leur exécution.

AVIS IMPORTANT

Concernant la manière d'étudier ce Solfège

Nous recommandons de ne pas travailler trop longuement, dans une même séance, la partie **théorique du Solfège**, excepté au commencement des études, où il faut un certain temps pour comprendre les principes élémentaires, et aussi à la veille des *Examens*.

En général, les Elèves ont peu de goût pour la *Théorie*, et le **Chant** les intéresse bien davantage.

D'autre part, comme ce n'est que par une longue pratique qu'on arrive à posséder la *Lecture* et l'*Intonation*, il faut donc que ce soit la principale occupation pendant les Leçons. (*On devra, autant que possible, faire à chaque leçon un peu de tous les Exercices de Lecture et de Chant*).

Et, d'ailleurs, le **Maître** soucieux des progrès de ses Elèves devra toujours expliquer et analyser les *Leçons* lues ou chantées. La *Théorie* sera, par là même, enseignée à petites doses et sans ennui pour l'Elève.

A la fin de chaque série, un **Résumé** rappellera les enseignements théoriques exposés jusque-là. Le professeur pourra à ce moment, s'il le juge à propos, faire subir un véritable *examen* à ses Elèves avant de passer à la **Série suivante**.

EXPOSÉ

DE NOTRE MÉTHODE DE LECTURE

En principe, on n'apprend à bien lire les notes qu'en *lisant beaucoup*.

Pour une **seule clé**, l'effort est relativement facile, mais tous les **Musiciens** savent combien la lecture dans toutes les clés est **laborieuse!**

Nous croyons avoir trouvé un moyen qui abrège considérablement ce travail.

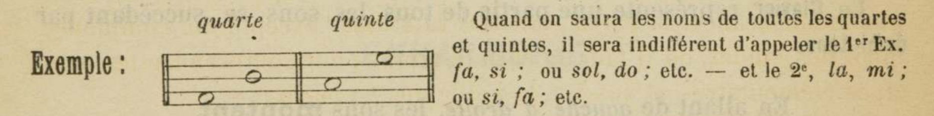
Il consiste à bien reconnaître la **Position des Notes** formant les intervalles et à **mesurer leur distance** sur la *portée*.

(La seconde et la quarte sont formées par deux notes toujours placées, l'une sur une ligne et l'autre dans un interligne. La tierce et la quinte sont formées par deux notes toujours placées ou sur deux lignes, ou dans deux interlignes).

Lorsqu'on aura appris, par des *Exercices préalables*, le nom des notes formant tous les intervalles, et habitué la **vue à distinguer** la position de ces intervalles sur **la portée**, le résultat sera acquis.

L'élève, sachant à l'avance le nom d'une **première note**, désignera alors sans difficulté le nom de la **note suivante**, et cela **quelle que soit la clé**.

Pendant qu'on apprendra à lire ces premiers intervalles, il arrivera **inévitablement** que des **points de repère** se fixeront dans la mémoire, ce qui permettra d'aborder les grandes distances sans trop de difficultés.



Quand on saura les noms de toutes les quartes et quintes, il sera indifférent d'appeler le 1[er] Ex. *fa, si* ; ou *sol, do* ; etc. — et le 2[e], *la, mi* ; ou *si, fa* ; etc.

C'est un *Exercice* de l'intelligence, assurément, mais très spécialement aussi de l'œil et de la **mémoire**.

Ce *système* ne peut être suivi efficacement que jusqu'à l'intervalle de *quinte* inclusivement. Mais ces intervalles étant de beaucoup plus nombreux, on voit déjà tous les bons résultats qu'on peut obtenir de notre système.

Cette manière d'apprendre à lire les notes demande un **certain travail**, il sera d'ailleurs gradué avec soin ; mais l'effort que l'élève fera pour lire **une clé** lui servira pour les lire **toutes**.

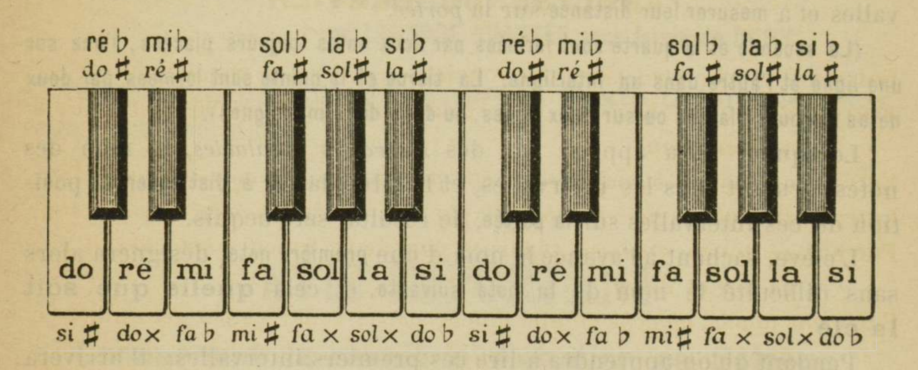
Enfin, cette **Méthode** facilite beaucoup la connaissance des intervalles et la lecture des **Accords**.

Nous pensons donc qu'elle rendra de **réels services**.

CLAVIER

Servant à connaître les intervalles et former les Gammes

NOTA. — *Ce Clavier ne devra être étudié que plus tard et dans la mesure indiquée dans le Cours de l'Ouvrage.*



Le **Clavier** représente une partie de tous les sons se succédant par **demi-tons.**

En allant de *gauche à droite,* les sons **montent.**

» *droite à gauche,* » **descendent.**

L'ensemble de ces sons constitue la **Gamme chromatique.**

DEMI-TONS & TONS

Il y a deux espèces de demi-tons : le demi-ton *chromatique* et le demi-ton *diatonique*.

Le demi-ton *chromatique* est formé par **deux** sons qui ont le *même nom:* comme **fa** et **fa♯**, ou si et si ♭.

Le demi-ton *diatonique* est formé par **deux** sons de *nom différent :* comme **fa** et **sol ♭**, ou si et **la♯**.

La succession de deux demi-tons voisins, *de nature différente*, constitue le **Ton**.

Le **Ton** est donc composé de deux demi-tons, dont l'un est *chromatique* et l'autre *diatonique.*

En **théorie**, on divise le ton en neuf parties, qu'on appelle **commas**. Le demi-ton chromatique en a *cinq ;* et le demi-ton diatonique, *quatre* : ce dernier demi-ton est donc plus petit que l'autre, d'un comma. (*Cette différence n'est pas appréciable à l'oreille*).

ANALYSE DU CLAVIER

Entre *une* touche *blanche* et une touche *noire,* il y a **un** demi-ton.

Entre *deux* touches *blanches,* non séparées par une touche *noire,* il y a **un** demi-ton.

Entre *deux* touches *blanches*, séparées par une touche *noire*, il y a **un** ton.

Entre *deux* touches *noires*, séparées par une touche *blanche*, il y a **un** ton.

Entre *deux* touches *noires*, séparées par deux touches *blanches*, il y a **un** ton et demi.

Entre *une* touche *blanche* et une touche *noire*, séparées par *deux* touches, dont l'une est *noire* et l'autre *blanche,* il y a **un** ton et demi.

Entre *une* touche *noire* et une touche *blanche*, séparées par *deux* touches, dont l'une est *blanche* et l'autre *noire*, il y a **un** ton et demi.

ENHARMONIE

Chaque touche, *blanche* ou *noire*, pouvant s'appeler de deux noms différents, c'est l'**enharmonie**.

L'enharmonie est la répétition ou la continuation d'un même son avec une dénomination *différente*.

Ex. **do♯, ré♭.** — même son — **si. do♭.** — même son

Le **Maître** *devra exercer les élèves à désigner tous les demi-tons chromatiques et diatoniques qui se trouvent dans le Clavier. Cet exercice devra être fait en* **montant** *et en* **descendant,** *mais seulement dans le parcours d'une* **octave** *et en remarquant bien les* **enharmonies**.

Les **tons** *devront être désignés aussi de la même manière.*

PREMIÈRE SÉRIE D'ÉTUDES

PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES & SIGNES EMPLOYÉS POUR ÉCRIRE LA MUSIQUE

1. — La Musique est l'art des **Sons**. Elle s'écrit sur la **Portée**.

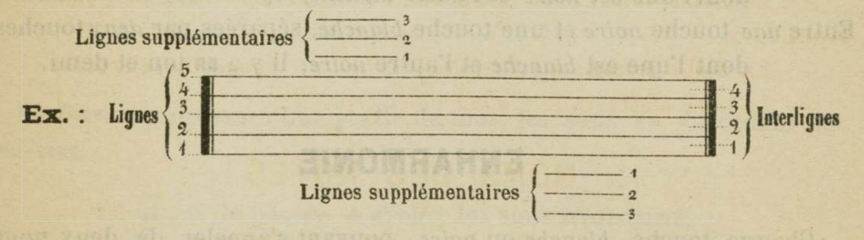
PORTÉE

2. — La portée est l'ensemble des **cinq lignes** sur lesquelles s'écrit la musique. On y ajoute souvent de petites lignes **supplémentaires** ou **additionnelles** qui servent à agrandir son étendue.

3. — L'espace compris entre chaque ligne de la portée s'appelle **interligne.**

4. — Les lignes et interlignes se comptent de **bas en haut.**

5. — Les lignes supplémentaires peuvent être au nombre de **trois** ou **quatre**, et même davantage, surtout dans la musique instrumentale.



NOTES

6. — Les notes sont des signes que l'on place sur la portée et qui représentent des **durées diverses**, selon leurs **figures**; et des **sons différents**, selon la **place** qu'elles occupent sur la **portée.**

FIGURES DES NOTES

7. — Il y a **sept** figures de notes, qui sont : la **ronde** 𝅝, la **blanche** 𝅗𝅥, la **noire** ♩, la **croche** ♪, la **double croche** 𝅘𝅥𝅯, la **triple croche** 𝅘𝅥𝅰 et la **quadruple croche** 𝅘𝅥𝅱.

8. — On peut remplacer les *crochets* placés à l'extrémité de la queue des croches, doubles croches, etc., par des *barres* horizontales lorsque

plusieurs figures semblables se suivent.



Les queues peuvent se mettre en haut ou en bas des notes.

DIVISION DES FIGURES DE NOTES

9. — Les *sept* figures de notes se divisent de la manière suivante, quant à leur valeur :

On divise la première valeur (*la ronde*) par **deux**, et on **double** toujours le **diviseur** en changeant de figure dans l'ordre *décroissant* indiqué plus haut.

Ex. La **ronde** vaut *2 blanches*, ou *4 noires*, ou *8 croches*, ou *16 doubles croches*, ou *32 triples croches*, ou *64 quadruples croches*.

— La **blanche** vaut *2 noires*, ou *4 croches*, ou *8 doubles croches*, ou *16 triples croches*, ou *32 quadruples croches*.

— La **noire** vaut *2 croches*, ou *4 doubles croches*, ou *8 triples croches*, ou *16 quadruples croches*.

— La **croche** vaut *2 doubles croches*, ou *4 triples croches*, ou *8 quadruples croches*.

— La **double croche** vaut *2 triples croches*, ou *4 quadruples croches*.

— La **triple croche** vaut *2 quadruples croches*.

NOMS DES NOTES

10. — Il n'y a que **sept** noms de notes. Ce sont :

do ou ut,	**ré,**	**mi,**	**fa,**	**sol,**	**la,**	**si,**	**(do)**
1	2	3	4	5	6	7	*(octave)*

11. — En lisant ces noms de *gauche à droite*, et en chantant les sons qu'ils représentent, la **voix monte**. Différemment, elle **descend**.

12. — On appelle *octave* la distance qui sépare deux notes de *même nom*, formant un ensemble de **huit** sons. (*Comme dans le tableau ci-dessus, du 1er* **do** *au 2e*).

SILENCES

13. — Les silences sont des signes que l'on place sur la portée et qui servent à indiquer l'**interruption momentanée** des sons.

FIGURES DES SILENCES

14. — Il y a **sept** figures de silence, qui sont : la **pause** ▬ qui se place ordinairement *sous la 4e ligne ;* la **demi-pause** ▬, qui se place ordinairement *sur la 3e ligne ;* le **soupir** 𝄽 ou 𝄽 (*manière allemande*), le **demi-soupir** 𝄾 , le **quart de soupir** 𝄿 , le **huitième de soupir** 𝅀 , et le **seizième de soupir** 𝅁 .

DIVISION DES FIGURES DE SILENCES

15. — Les *sept* figures de silences se divisent de la manière suivante, quant à leur valeur:

On divise la 1re valeur (*la pause*) par **deux** et on **double** toujours le **diviseur** en changeant de figure dans l'ordre *décroissant* indiqué plus haut.

Ex. — La **pause** vaut *2 demi-pauses*, ou *4 soupirs*, ou *8 demi-soupirs*, ou *16 quarts de soupir*, ou *32 huitièmes de soupir*, ou *64 seizièmes de soupir.*

— La **demi-pause** vaut *2 soupirs*, ou *4 demi-soupirs*, ou *8 quarts de soupir*, ou *16 huitièmes de soupir*, ou *32 seizièmes de soupir.*

— Le **soupir** vaut *2 demi-soupirs*, ou *4 quarts de soupir*, ou *8 huitièmes de soupir*, ou *16 seizièmes de soupir.*

— Le **demi-soupir** vaut *2 quarts de soupir*, ou *4 huitièmes de soupir*, ou *8 seizièmes de soupir.*

— Le **quart de soupir** vaut *2 huitièmes de soupir*, ou *4 seizièmes de soupir.*

— Le **huitième de soupir** vaut *2 seizièmes de soupir.*

TABLEAU DE COMPARAISON
des Figures de Notes et de Silences



16. — La *ronde* équivaut à la *pause ;* la *blanche* à la *demi-pause ;* la *noire* au *soupir ;* la *croche* au *demi-soupir ;* la *double croche* au *quart de soupir;* la *triple croche* au *huitième de soupir ;* la *quadruple croche* au *seizième de soupir.*

NOTA. — La **pause** a ceci de particulier : c'est qu'on la met pour indiquer le silence d'une mesure entière, dans *n'importe quelle mesure.*

FIGURES EXCEPTIONNELLES

17. — On emploie quelquefois la figure de note et la figure de silence ci-après : —

La première s'appelle **maxime** ou **double ronde, ou carrée.** La deuxième s'appelle **double pause.** (*Ces deux figures valent le* **double** *de la* **ronde** *et de* la pause.

MOUVEMENTS

18. — Il y a **deux** sortes de mouvements mélodiques : le mouvement **conjoint** et le mouvement **disjoint.**

19. — Le mouvement conjoint est la *marche* d'une note à celle qui la *suit immédiatement*, en montant ou en descendant.

20. — Le mouvement disjoint est la *marche* d'une note à celle qui ne la suit pas immédiatement.

Ex.



POINT

21. — Le point, placé après une figure de note ou de silence, les **augmente** de la **moitié** de leur valeur.

22. — Le point ne se place généralement, après les *figures de silences*, qu'à partir du *demi-soupir.*

INTERVALLES

23. — On appelle **intervalle** la distance qui sépare deux notes.

NOMS DES INTERVALLES

24. — Le nom des intervalles s'obtient en comptant le nombre de notes qui s'y trouvent, y compris les deux notes extrêmes.

25. — Les intervalles s'appellent ainsi : **unisson, seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septième, octave, neuvième et dixième.** — Généralement, on ne va pas plus loin.

26. — Les premiers intervalles, jusqu'à l'*octave inclusivement*, s'appellent **intervalles simples.** — Les intervalles qui dépassent l'*octave* s'appellent **intervalles redoublés.**

RÉCITATION DES INTERVALLES

27. — Les Elèves qui suivent notre *Méthode de Lecture* devront d'abord apprendre par cœur, et le plus vite possible, le nom des notes formant tous les intervalles.

28. — Pour cela, ils auront les yeux sur le **Clavier**, page 4, et ne se serviront que des noms placés sur les touches blanches (*notes naturelles*).

UNISSON

29. — On appelle **unisson** deux notes qui ont le même nom et le même son. (*Pas de récitation*).

Intervalles de Seconde (Abréviation 2de)

30. — L'intervalle de **seconde** est formé de *deux notes voisines*.

Le **Maître** *fera réciter ces intervalles dans l'ordre suivant :*

do, ré - ré, do — ré, mi - mi, ré — mi, fa - fa, mi, *etc.*

(*Parcourir une* **octave** *seulement, et faire remarquer que chaque seconde est* **ascendante** *et* **descendante**).

Intervalles de Tierce (3ce)

31. — L'intervalle de **tierce** est formé de *trois notes* qui se suivent, avec ou sans suppression de la *note intermédiaire.*

Le **Maître** *fera réciter ces intervalles dans l'ordre suivant :*

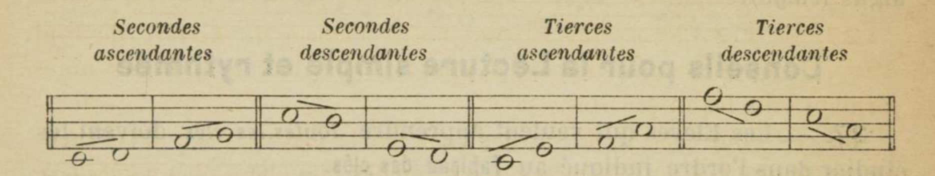
do, ré, mi-mi, ré, do ; DO, MI-MI, DO — ré, mi, fa-fa, mi, ré ; RÉ, FA-FA, RÉ — mi, fa, sol-sol, fa, mi ; MI, SOL-SOL, MI, *etc.*

(*Parcourir une* **octave** *seulement, et faire remarquer que chaque intervalle se récite d'abord avec la note* **intermédiaire** *et ensuite sans elle. Faire remarquer aussi que chaque tierce est* **ascendante** *et* **descendante**).

Position des Intervalles sur la Portée

32. — Pour distinguer la **position** des intervalles sur la portée et **mesurer** leur distance, il faut savoir : 1° *que la seconde a ses deux notes* **toujours** *placées, l'une sur une* **ligne** *et l'autre dans un* **interligne** ; — 2° *que la tierce a ses deux notes* **toujours** *placées, ou sur* **deux lignes** *ou dans* **deux interlignes**.

EXEMPLES



CLÉS

33. — La **clé** est un signe qui se met au commencement de la portée, sur une des *cinq lignes*, pour indiquer le nom de la note qui se place sur cette ligne et, par suite, le nom des autres notes.

TABLEAU DES HUIT CLÉS



34. — Toutes les notes du **Tableau** ci-dessus donnent, malgré leur place différente sur la portée, *le même son* et ont *le même nom :* **do** ou **ut.**

Le **Maître** expliquera que la **clé de fa** *4e ligne* indique que la note **fa** est placée sur la 4e *ligne*, entre les deux petits points situés à droite de la clé ; — que la **clé de fa** *3e ligne* indique que la note **fa** est placée sur la 3e *ligne*, etc.

ÉCHELLE MUSICALE

35. — C'est l'ensemble de tous les sons depuis les plus graves jusqu'aux plus aigus.

36. — Les clés de **fa** servent à désigner les sons graves (*le grave*) ;

les clés d'ut, les sons du milieu (*le médium*) ; et les clés de **sol**, les sons aigus (*l'aigu*).

Conseils pour la Lecture simple et rythmée

37. — Les Elèves qui veulent apprendre *toutes les clés* doivent les étudier dans l'ordre indiqué au **Tableau des clés.**

38. — Ils devront lire chaque exercice de *Lecture simple et rythmée* deux ou trois fois dans la même clé, et le recommencer de la même manière avec les autres clés.

39. — Après ce premier travail, il est évident qu'ils ne liront pas encore couramment ; mais, avec un peu de **persévérance**, le résultat ne se fera pas trop attendre.

40. — Ceux qui ne se destinent pas exclusivement à la Musique pourront ne travailler ces exercices qu'avec les **deux clés usuelles** : la clé de **sol 2e ligne**, et celle de **fa 4e ligne**.

41. — On trouve le nom de la 1re note de l'exercice, en partant de la clé et en nommant les notes intermédiaires jusqu'à **celle** dont on veut savoir le nom. — Cette opération peut se faire, soit par secondes (*mouvement conjoint*), soit par sauts de tierces (*mouvement disjoint*).

EXERCICES DE LECTURE SIMPLE

---

42. — La lecture simple consiste à lire le nom des notes sur la portée, en donnant à toutes une *durée égale*.

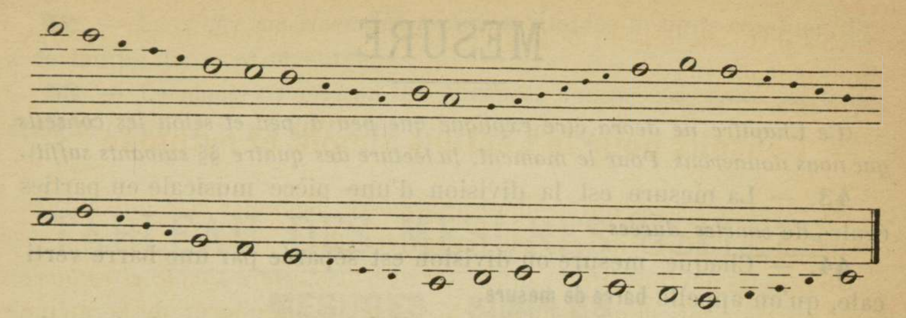
Lecture sur l'intervalle de Seconde

Il ne faudra dire que le nom des **rondes**. *Les petites notes ne sont mises que pour aider à trouver le nom de la 1re note du groupe suivant.*

Noms des notes en clé de sol 2e ligne.



Noms des notes en clé de fa 4e ligne.



Pour que cet exercice se fasse avec **ordre**, le **Maître** frappera un coup à toutes les notes, *rondes ou noires*, mais il n'y a que les **rondes** qui seront nommées.

Lecture sur l'intervalle de Tierce

Se rappeler la *disposition* de cet intervalle sur la portée page 10, et procéder de la même manière que pour l'exercice précédent.

(*Il faudra toujours* **supposer** *une clé au commencement de la portée*).

Il faudra, peu à peu, arriver à la plus **grande vitesse possible.**

MESURE

(Ce Chapitre ne devra être expliqué que peu à peu et selon les conseils que nous donnerons. Pour le moment, la lecture des quatre §§ suivants suffit).

43. — La mesure est la division d'une pièce musicale en parties égales de *courtes durées*

44. — Chaque mesure ou division est séparée par une barre verticale, qu'on appelle **barre de mesure.**

45. — La mesure est elle-même divisée en *deux*, *trois* ou *quatre* parties, qu'on appelle **temps.**

46. — Il y a deux sortes de mesures : les **mesures simples** et les **mesures composées.**

MESURES SIMPLES

47. — Les mesures simples sont celles dont **chaque temps** peut être rempli par une figure de note seule. On les appelle aussi mesures à *temps binaires*.

MESURES COMPOSÉES

48. — Les mesures composées sont celles dont **chaque temps** peut être rempli par une figure de note suivie d'un point. On les appelle aussi mesures à *temps ternaires*.

CHIFFRES & NOMBRES

49. — La mesure d'un morceau est toujours indiquée au commencement et après la clé. Cette indication se fait au moyen de **deux chiffres,** ou deux nombres placés l'un au-dessus de l'autre.

50. — On reconnaît immédiatement qu'une mesure est simple lorsque le chiffre supérieur ne dépasse pas **quatre**, quel que soit le nombre inférieur.

— Dans les mesures composées, le nombre supérieur dépasse toujours *quatre*.

51. — Le nombre inférieur (*dénominateur*) indique en combien de parties il faut diviser la **ronde**, qui est toujours prise pour **unité** ; et le nombre supérieur (*numérateur*), combien il faut de ces divisions pour *former la mesure*.

52. — Le *chiffre supérieur* des mesures simples désigne combien il y a de temps dans ces mesures.

53. — Le *nombre supérieur* des mesures composées, **divisé par trois**, désigne combien il y a de temps dans ces mesures.

TABLEAU DES MESURES USITÉES

MESURES SIMPLES

à 2 temps			à 3 temps			à 4 temps		
2/8	2/4	2/2 ou ¢	3/8	3/4	3/2	4/8	4/4 ou C	4/2

Les plus usitées sont celles dont le chiffre inférieur est 4.

Mesures composées dérivant des Mesures simples

à 2 temps			à 3 temps			à 4 temps		
6/16	6/8	6/4	9/16	9/8	9/4	12/16	12/8	12/4

Les plus usitées sont celles dont le chiffre inférieur est 8.

54. — Pour former les *chiffres* d'une mesure composée dérivant d'une mesure simple, il faut *multiplier par 3* le chiffre supérieur de la mesure simple, et son chiffre inférieur par 2.

55. — Pour former *les valeurs* d'une mesure composée dérivant d'une mesure simple, il faut *ajouter un point* à la figure de note qui représente un temps simple.

ACCENTUATION

56. — Les temps d'une mesure ne sont pas égaux entre eux. Il y en a qui sont *forts* et d'autres qui sont *faibles,* comme **articulation.**

à 2 temps	à 3 temps	à 4 temps
le 1er est **fort.**	le 1er est **fort.**	le 1er est **fort.**
le 2e est *faible.*	le 2e est demi-fort.	le 2e est *faible.*
	le 3e est *faible.*	le 3e est **fort.**
		le 4e est *faible.*

57. — De plus, chaque temps a sa 1re partie **forte** et les autres *faibles*.

RYTHME

58. — Le rythme est l'allure de la phrase musicale. Elle provient de la *combinaison* des différentes valeurs de notes et de silences. Parmi les formes rythmiques les plus usitées, se trouvent la *syncope* et le *contre-temps*.

SYNCOPE

59. — La syncope est le **déplacement** de l'*accentuation*. Ce déplacement a lieu lorsqu'on échange entre eux les temps *forts et faibles* d'une mesure, ou la partie *forte et faible* d'un temps. Dans le premier cas, c'est la syncope de *temps* ; et dans le deuxième, la syncope de *parties de temps*.

CONTRE-TEMPS

60. — C'est une syncope, mais *coupée* par un *silence*.

EXERCICES DE RYTHME

61. — Les élèves devront s'exercer à battre les mesures de la manière suivante :

1° A **deux temps** ; en portant la *main droite* de **haut** en **bas**, pour le premier temps, et de **bas** en **haut** pour le deuxième temps. — 2° A **trois temps**; en portant la main de **haut** en **bas** pour le premier temps, ensuite, à **droite** pour le deuxième temps, et en la **relevant** pour le troisième temps. 3° A **quatre temps** ; en portant la main de **haut** en **bas** pour le premier temps, ensuite à **gauche** pour le deuxième temps ; à **droite** pour le troisième temps, et en la **relevant** pour le quatrième temps.

Ils devront battre plusieurs fois ces différentes mesures en comptant à **haute voix** les temps.

62. — Quand ils auront acquis une *régularité absolue*, le **Maître** fera recommencer chacune de ces mesures en *divisant*, à **haute voix**, les temps par *deux*.

Lecture Rythmique et Conseils

63. — On appelle lecture rythmique, la lecture faite en mesure et dont toutes les notes se disent sur le *même ton*.

64. — Avant de commencer chaque exercice, on devra *désigner les intervalles*.

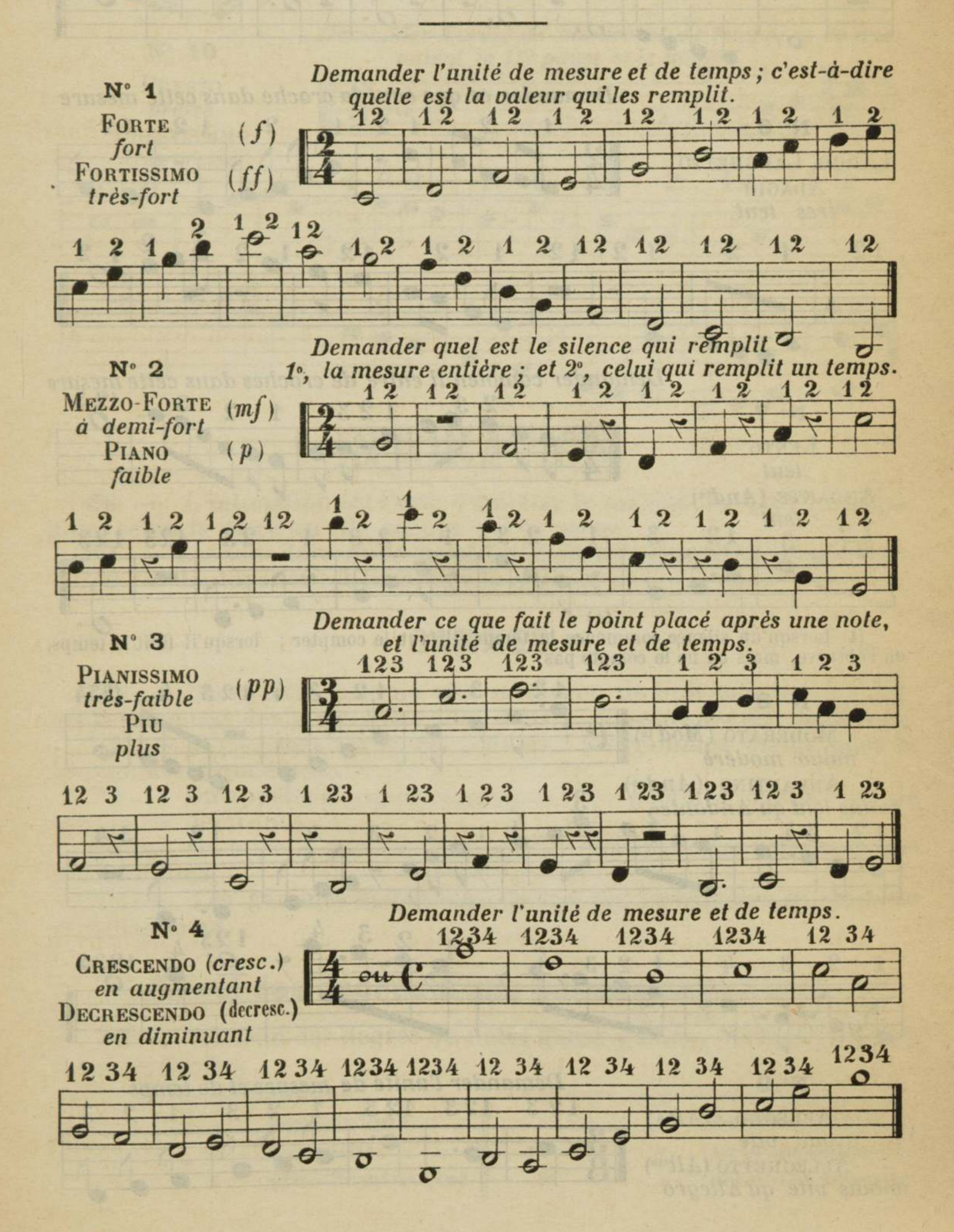
65. — Il faudra toujours compter les silences à **haute voix**.

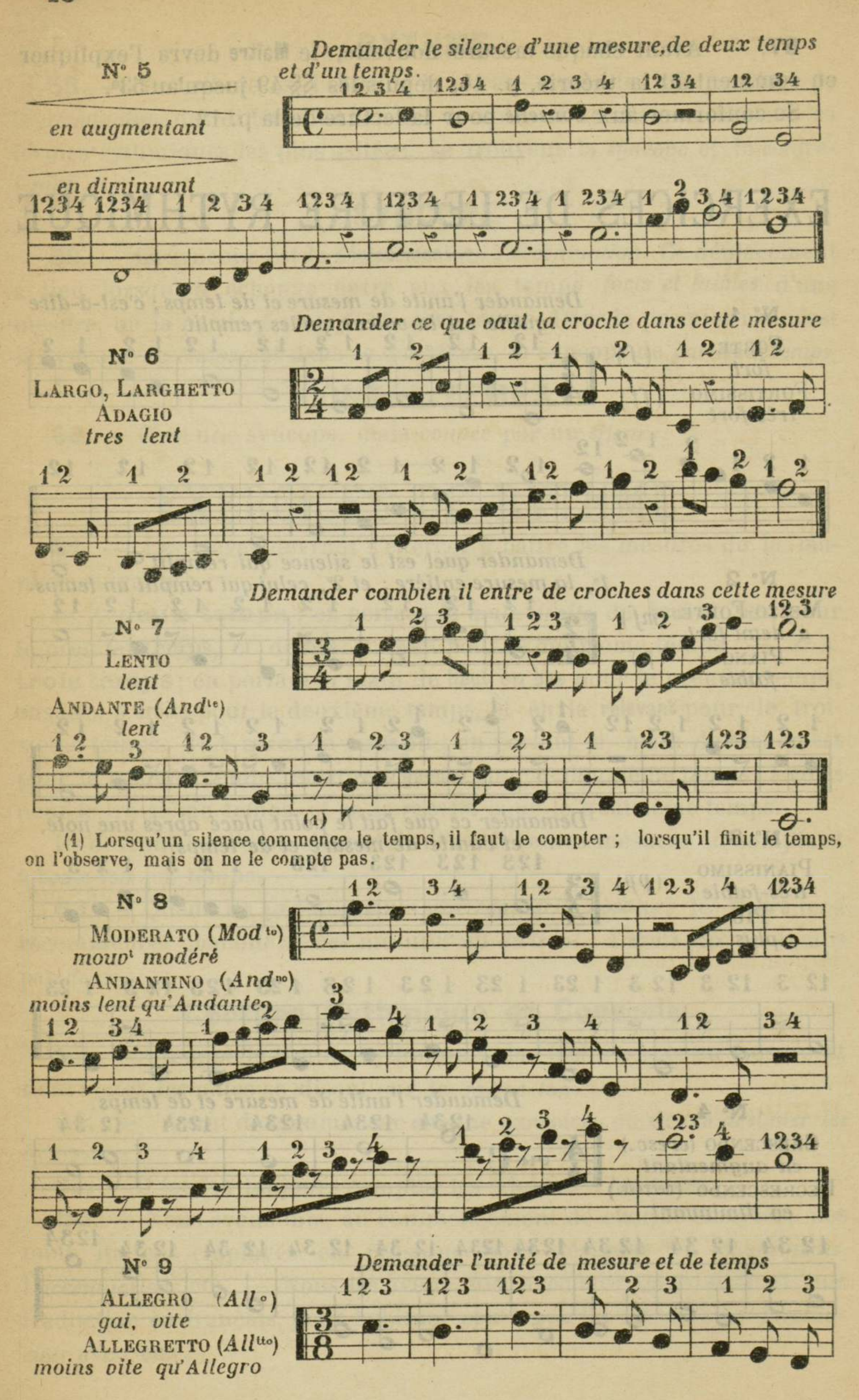
66. — Nous avons mis, au commencement de chaque exercice, des mots italiens employés en musique pour désigner les *mouvements* l'*accentuation*, etc. — Nous les avons mis, avec leur abréviation et leur traduction en français, pour habituer peu à peu les élèves à se *familiariser* avec eux.

67. — Avant chaque mesure nouvelle, le **Maître** devra l'expliquer en commentant la théorie, p. 14, depuis les §§ 49 jusqu'au 53e.

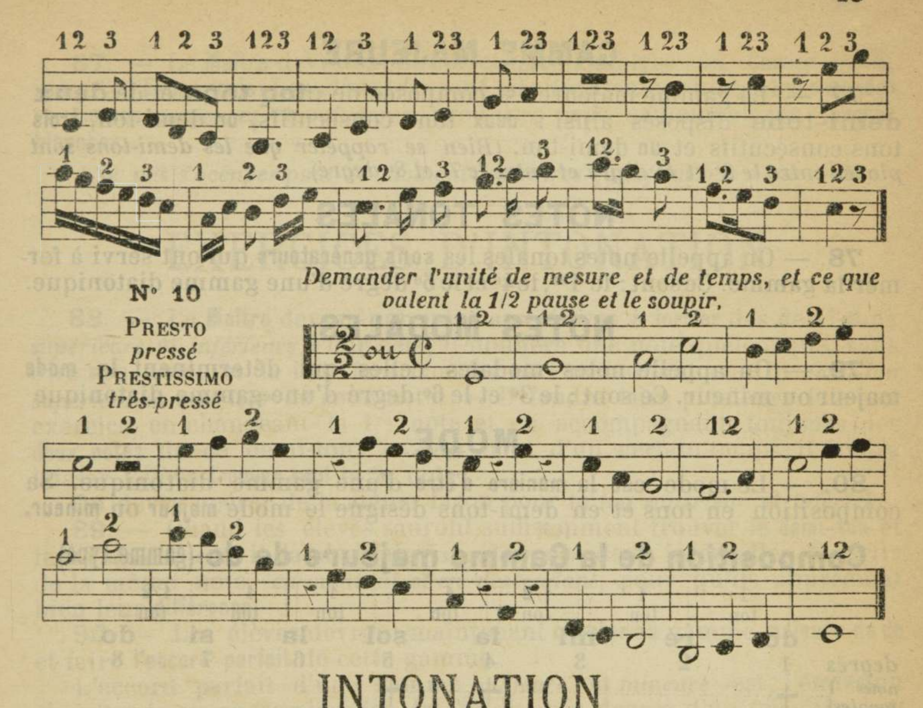
Se conformer aux *conseils* pour la lecture de la p. 12.

EXERCICES DE LECTURE RYTHMIQUE





(1) Lorsqu'un silence commence le temps, il faut le compter ; lorsqu'il finit le temps, on l'observe, mais on ne le compte pas.



INTONATION

68 — L'intonation est l'acte d'émettre le *son* qui convient à chaque note, selon la place qu'elle occupe sur la *portée*.

69. — Les sons doivent se succéder dans une **tonalité** déterminée.

70. — La tonalité est basée sur la *gamme*.

GAMMES

71. — On appelle gamme une *succession* de huit sons voisins, formant entre eux des tons et des demi-tons ; ou *seulement* des demi-tons.

72. — Il y a deux sortes de gammes : les gammes diatoniques et la gamme chromatique.

73. — On appelle gammes *diatoniques* les gammes composées de tons et de demi-tons.

74. — On appelle gamme *chromatique* celle qui n'est composée que de demi-tons.

75. — Les gammes diatoniques se divisent en gammes **majeures** et **mineures**.

Noms des degrés d'une gamme diatonique

76. — Chacun des degrés ou notes d'une gamme diatonique a un nom particulier.

Le 1er degré	s'appelle		**tonique.**	Le 5e degré	s'appelle		**dominante.**
2e	»	»	**sus-tonique.**	6e	»	»	**sus-dominante.**
3e	»	»	**médiante**	7e	»	»	**note sensible.**
4e	»	»	**sous-dominante.**	8e	»	»	**octave** ou **tonique**

GAMME MAJEURE

77. — La gamme majeure est composée de **cinq tons** et de **deux demi-tons** disposés ainsi : **deux** tons consécutifs, **un** demi-ton, **trois** tons consécutifs et **un** demi-ton. (*Bien se rappeler que les demi-tons sont placés entre le 3e et 4e degré et entre le 7e et 8e degré*).

NOTES TONALES

78. — On appelle notes tonales les **sons générateurs** qui ont servi à former la gamme. Ce sont : le 1er, le 4e et le 5e degré d'une gamme diatonique.

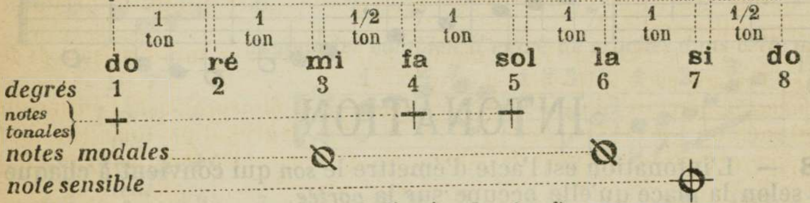
NOTES MODALES

79. — On appelle notes modales celles qui déterminent le **mode** majeur ou mineur. Ce sont : le 3e et le 6e degré d'une gamme diatonique

MODE

80. — Le mode est la **manière d'être** d'une gamme diatonique. Sa composition en tons et en demi-tons désigne le mode **majeur ou mineur.**

Composition de la Gamme majeure de do (gamme type)



(*La gamme mineure sera expliquée plus tard*)

QUALIFICATIONS DES INTERVALLES

81. — Les intervalles de **même nom** ne sont pas tous égaux entre eux ; il y en a qui, quoique étant formés du *même nombre de degrés*, sont plus grands les uns que les autres. Pour les distinguer, on emploie des **qualifications** spéciales.

82. — Les intervalles de *seconde* et de *tierce*, dont nous nous occupons exclusivement dans cette **1re série d'études**, peuvent être modifiés comme il suit :

83. — La *seconde* peut être **mineure, majeure** ou **augmentée.**
La *tierce* peut être **mineure, majeure** ou **augmentée**.

COMPOSITION DES INTERVALLES

84. — Pour reconnaître les différentes appellations ou modifications des intervalles, il faut savoir leur **composition** en tons et en demi-tons.

85. — La *seconde* **mineure** est formée par **un** *demi-ton* **diatonique** ; la *seconde* **majeure** est formée par **un** *ton*; la *seconde* **augmentée** est formée par **un** *ton* et **un** *demi-ton* **chromatique.**

86. — La *tierce* **diminuée** est formée par **deux** *demi-tons* **diatoniques** ; la *tierce* **mineure** est formée par **un** *ton* et **un** *demi-ton* **diatonique**; la *tierce* **majeure** est formée par **deux** *tons*; la *tierce* **augmentée** est formée par **deux** *tons* et **un** *demi-ton* **chromatique.**

La **tierce diminuée** et la **tierce augmentée** sont **très rares.**

87. — Le **Maître** devra expliquer et faire l'analyse du **Clavier** p. 4, jusqu'à l'**Enharmonie**. Les élèves devront ensuite nommer toutes les **secondes** et **tierces** *majeures* et *mineures*, produites avec seulement les **touches blanches**.

(*Ne pas s'occuper pour le moment des autres qualifications d'intervalles*).

EXERCICES D'INTONATION

88. — Le **Maître** devra apprendre aux élèves à **former** des demi-tons *supérieurs* et *inférieurs*. Pour cela, il donnera une note quelconque, sans dire son nom, et la leur fera chanter en l'enchaînant avec le *demi-ton supérieur* et *inférieur* de cette note. — Il faudra faire plusieurs fois cet exercice, en changeant la 1re note et en accompagnant toujours les **deux notes** de ce demi-ton. — Au bout d'un certain temps, il faudra laisser l'élève **trouver seul** la 2e note.

On devra opérer de la même façon pour le *ton supérieur* et *inférieur*.

89. — Quand les élèves sauront suffisamment trouver le **demi-ton** et le **ton** *séparément*, il faudra faire *succéder* ces deux intervalles à partir de la même note, *en montant et en descendant*, pour qu'ils apprécient bien leur **différence**.

90. — Les élèves devront maintenant **chanter** la gamme **majeure de do** et faire **l'accord parfait** de cette gamme.

L'accord parfait d'une gamme *majeure* ou *mineure* est l'émission simultanée ou successive des 1er, 3e, 5e et 8e degrés d'un ton. (*Le mot* **ton** est, *par extension*, **synonyme** *de gamme. On dit souvent* **ton de do, ton de ré**, *etc.*)

Examen des Secondes appartenant au ton de do majeur

91. — Cet exercice consiste à dire l'**espèce** des *secondes* qu'il y a dans la gamme de **do majeur**.

92. — Le **Maître** devra d'abord **nommer** ces intervalles ; et les élèves, les yeux sur le **clavier**, devront ensuite *dire leur qualité* d'après le tableau ci-dessus de la **composition** des intervalles.

Ex.	Le Maître,	L'Élève,	Le Maître,	L'Élève.	
	do, ré,	(*majeur*).	**ré, mi**,	(*majeur*),	etc.

93. — Cela fait, les élèves devront **chanter** l'exercice de récitation des *secondes* de la p. 10 et dans l'ordre indiqué.

94. — Le **Maître** devra toujours **accompagner** ces Exercices de récitation chantée et surveiller attentivement la **justesse** de certains intervalles difficiles. — Il faudra quelquefois baisser d'une octave la partie de l'exercice qui sera **trop haute**. — Le mouvement ne devra pas être trop **rapide**.

Examen des Tierces appartenant au ton de do majeur

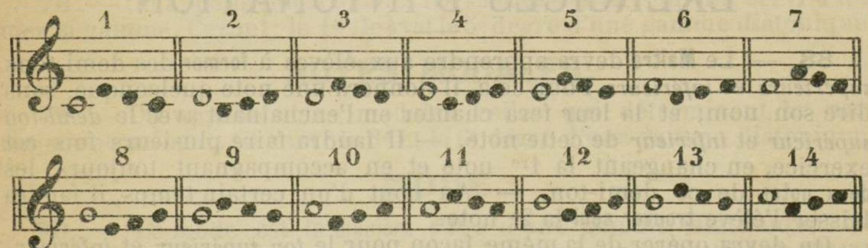
95. — Faire comme plus haut pour les secondes.

Ex.	Le Maître,	L'Élève,	Le Maître,	L'Élève,	
	do, mi,	(*majeur*),	**ré, fa**,	(*mineur*).	etc.

Chant de l'Exercice de récitation des *tierces* de la p. 10 et dans l'ordre indiqué.

96. — Le Maître devra faire chanter les Exercices suivants. — Il *nommera* et *jouera* seulement la 1re note de chaque fragment, — les Elèves devront former le son de toutes les notes de chaque numéro.

97. — Les Elèves se rappelleront toujours *qu'au début des études*, pour trouver la 2e note d'un intervalle qui dépasse la *seconde*, il faut chanter intérieurement la ou les notes intermédiaires qui la sépare de la 1re note en suivant exactement les *degrés de la gamme* dans laquelle se trouve *l'intervalle à former.*



AUDITION

98. — L'audition est la **faculté** de **reconnaître** le **son** d'une note, de manière à désigner sa place sur l'échelle musicale en disant **son nom**.

99. — La *dictée musicale* est très employée comme moyen d'apprendre à reconnaître les sons. — Elle consiste à écrire les sons entendus. Cependant, comme elle n'est pas toujours *possible*, parce qu'elle prend *beaucoup de temps*, nous pensons que les Exercices suivants amèneront l'Elève à apprécier plus rapidement la place et le nom des sons.

EXERCICES D'AUDITION

100. — Dans cette 1re série d'Etudes, le Maître devra se borner à répéter l'exercice d'intonation *ci-dessus*, mais en jouant toutes les notes de chaque numéro deux fois, lentement, et en ne nommant que le nom de la 1re note. — Les Elèves écouteront attentivement et, les yeux sur le Clavier, *chanteront* ce qu'ils auront *entendu.*

DUOS

101. — Ces petites pièces, délassements nécessaires, sont de peu d'étendue pour les voix et doivent être travaillées de la manière suivante :

1° *Désigner tous les intervalles de chaque partie avec leur* qualité.

2° *Analyser la* mesure *et expliquer les différents signes et expressions employés.*

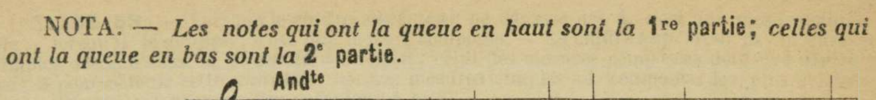
3° *Chanter tous ensemble la 1re et la 2e partie, en* battant *la mesure et en comptant à* haute voix *les silences.*

4° Division *des Elèves en deux groupes pour chanter les deux parties à la fois.*

5° Echange *des parties pour que chaque groupe chante* alternativement *la 1re et la 2e partie.*

(Chanter sans accompagnement autant que possible).

NOTA. — *Les notes qui ont la queue en haut sont la* **1re partie**; *celles qui ont la queue en bas sont la* **2e partie**.



cresc.

All^tto

2 p p cresc.

f dim. p dim. p

And^no

3 f f

Mod^to

4 p p

dim. p f dim.

Adagio

5 mf mf

cresc. f p pp cresc. f p pp

RÉSUMÉ THÉORIQUE DE LA PREMIÈRE SÉRIE

NOTA. — Les numéros *omis* sont ceux qui n'ont aucune *importance théorique.*

1. 2. 3. 4. 5. — La *musique* est l'art des *sons.* — La *portée* est *l'ensemble* des cinq lignes et des quatre interlignes sur lesquels elle s'écrit. On compte ces lignes de *bas en haut* et on agrandit souvent la portée par des lignes *supplémentaires.*

6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. — Les notes sont des signes qui représentent des *durées* et des *sons.* — Il y a *sept* figures de notes. Ce sont : *la ronde, la blanche, la noire, la croche, la double croche. la triple croche et la quadruple croche.* — Toutes ces figures se divisent entre elles comme au § 9. — Il y a *sept* noms de notes. Ce sont : *do* ou *ut, ré, mi, fa, sol, la, si.* En les chantant dans cet ordre, les premières sont les *plus basses.* — L'*octave* est un ensemble de 8 sons consécutifs.

13. 14. 15. 16. — Les silences sont des signes qui indiquent *l'interruption* des sons. — Il y a *sept* figures de silences. Ce sont : *la pause, la 1/2 pause, le soupir, le 1/2 soupir, le 1/4 de soupir, le 1/8 de soupir et le 1/16 de soupir.* — Toutes ces figures se divisent entre elles comme au § 15. — Le silence de la *ronde* est la *pause ;* celui de la **blanche**, la *1/2 pause ;* celui de la **noire**, le *soupir ;* celui de la **croche**, le *1/2 soupir ;* celui de la **double croche**, le *1/4 de soupir ;* celui de la **triple croche**, le *1/8 de soupir ;* et celui de la **quadruple croche**, le *1/16 de soupir.*

17. 18. 19. 20. 21. 22. — Les figures exceptionnelles sont la *maxime, carrée ou double ronde* et la *double pause.* Elles valent le double de la *ronde* et de la *pause.* — Deux notes qui se suivent forment le mouvement *conjoint ;* quand elles ne se suivent pas, c'est le mouvement *disjoint.* — Le point augmente une note ou un silence de la *moitié* de leur valeur.

23. 24. 25. 26. — Un intervalle est la *distance* qui sépare deux notes. — Son nom s'obtient en comptant le nombre de *notes* ou de *degrés* qui s'y trouvent. Les intervalles s'appellent : *unisson, seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septième, octave, neuvième et dixième.* — Les intervalles *simples* ne dépassent pas l'*octave*, ceux qui la dépassent s'appellent *redoublés.*

29. 30. 31. 32. — Deux notes qui ont le même nom et le même son forment un *unisson.* — L'intervalle de *seconde* est formé de deux notes voisines. — Celui de *tierce*, de trois notes qui se suivent, avec ou sans la *note intermédiaire.* — La **seconde** a ses deux notes placées, *l'une sur une ligne et l'autre dans un interligne.* La **tierce** a ses deux notes placées *ou sur deux lignes, ou dans deux interlignes.*

33. 35. 36. 42. — La clé est un signe servant à *fixer* le nom des notes. — Il y en a **huit** *(deux clés de fa, quatre d'ut et deux de sol).* — *L'ensemble* de tous les sons s'applle **échelle musicale**. — Les clés de fa désignent les *sons graves ;* les clés d'ut, les sons du *médium*, et les clés de sol, les *sons aigus.* — La *lecture simple* consiste à lire le nom des notes en donnant à toutes une *durée égale.*

43. 44. 45. 46. 47. 48. — La *mesure* est le partage d'un morceau en parties égales. — La *barre de mesure* sépare chaque division. — Chaque division ou mesure est elle-même divisée en 2, 3 ou 4 parties, qu'on appelle *temps.* — Il y a *deux* sortes de mesures : les mesures *simples* et les mesures *composées.* — Les mesures simples sont celles dont *chaque temps* est rempli par une figure de note seule ; et les mesures composées, celles dont *chaque temps* est rempli par une figure de note suivie d'un point.

49. 50. — L'espèce de mesure est indiquée au commencement d'un morceau par *deux nombres*, l'un au-dessus de l'autre. — Le *nombre inférieur* indique en combien on doit diviser la **ronde** ; et le *nombre supérieur*, combien il faut prendre de ces parties de ronde pour former chaque mesure.

51. 52. 53 — Lorsque le chiffre *supérieur* ne dépasse pas 4, c'est une mesure simple ; lorsqu'il le *dépasse*, c'est une mesure composée. — Le chiffre *supérieur* des mesures simples désigne aussi la *quantité des temps;* celui des mesures composées doit être *divisé par 3* pour obtenir cette *quantité*. — Les mesures simples et composées les plus usitées sont celles qui ont pour *chiffre inférieur* 4 et 8.

54. 55. 56. 57. — Il faut multiplier le chiffre supérieur d'une mesure *simple* par 3, et son chiffre inférieur par 2, pour former les chiffres de la mesure *composée* qui en dérive. — Il suffit d'ajouter un point à la note qui figure *un temps* dans une *mesure simple*, pour transformer cette mesure en *mesure composée*. — Dans les mesures à 2 *temps*, le 1er est fort et le 2e faible; dans celles à 3 *temps*, le 1er est fort, le 2e demi-fort et la 3e faible, dans celles à 4 *temps*, le 1er et le 3e sont forts, et les 2e et 4e faibles. — De plus, *chaque temps* a sa 1re partie *forte* et les autres *faibles*.

58. 59. 60. — Le rythme est l'*allure* de la phrase musicale. — La syncope est le *déplacement* de l'accentuation. — Le *contre-temps* est une syncope *séparée* par un silence.

Traduction des termes italiens et signes employés en musique

Forte	*f*	*fort*	Largo, larghetto		*très lent*
Fortissimo	*ff*	*très fort*	Adagio		*idem*
Mezzo-forte	*mf*	*demi fort*	Lento		*lent*
Piano	*p*	*faible*	Andante	*And*te	*posément*
Pianissimo	*pp*	*très faible*	Moderato	*Mod*to	*mouvement modéré*
Piu		*plus*	Andantino	*And*no	*moins lent qu'andan*te
Crescendo	*Cresc*	*en augmentant*	Allegro	*All*o	*gai, vite*
Decrescendo	Decresc	*en diminuant*	Allegretto	*All*tto	*moins vite qu'allegro*
<		*en augmentant*	Presto		*pressé*
>		*en diminuant*	Prestissimo		*très pressé*

68. 69. 70. — L'intonation est *l'acte* d'émettre le son. — Les sons doivent se succéder dans une *tonalité déterminée*. — La tonalité est basée sur la *gamme*.

71. 72. 73. 74. 75. — On appelle gamme un *ensemble* de 8 sons voisins. — Il y en a de deux sortes : les gammes *diatoniques* et la gamme *chromatique*. — Les premières sont composées de *tons* et de *demi-tons*, et l'autre de *demi-tons seulement*. — Les gammes diatoniques se divisent en gammes *majeures* et *mineures*.

76. 77. 78. 79. 80. — Le 1er degré d'une gamme s'appelle *tonique* ; le 2e, *sus-tonique* ; le 3e, *médiante* ; le 4e, *sous-dominante* ; le 5e, *dominante* ; le 6e, *sus-dominante* ; le 7e, *sensible*, et le 8e, *tonique ou octave*. — Les notes *tonales* sont les 1e, 4e et 5e degrés d'une gamme ; et les notes *modales*, les 3e et 6e degrés. — Le *mode* est la manière d'être d'une gamme *diatonique*. — La gamme *majeure* est formée de 5 tons et de 2 demi-tons.

81. 83. 85. 86. — Les intervalles de même nom ne sont pas *égaux* entre eux. — La seconde peut être *mineure, majeure ou augmentée*. — La tierce peut être *mineure ou majeure*. — La *seconde mineure* est formée *d'un demi-ton diatonique* ; la *seconde majeure, d'un ton;* et la *seconde augmentée, d'un ton et d'un demi-ton chromatique*. — La *tierce mineure* est formée *d'un ton et d'un demi-ton diatonique*, et la *tierce majeure, de deux tons*.

97. 98. — Pour trouver le son de la 2e *note d'un intervalle*, il faut chanter *intérieurement* les notes intermédiaires. — L'audition est la *faculté de reconnaître* le son d'une note.

DEUXIÈME SÉRIE D'ÉTUDES

RÉCITATION DES INTERVALLES

(*Se conformer aux instructions des* §§ 27, 28, *p.* 10, *et commencer toujours la récitation par celle des* secondes *et des* tierces).

INTERVALLES DE QUARTE (4te)

102. — L'intervalle de quarte est formé de *quatre notes* qui se suivent avec ou sans suppression des *notes intermédiaires.*

Le Maître *fera réciter ces intervalles dans l'ordre suivant :*

do, ré, mi, fa-fa, mi, ré, do ; DO, FA-FA, DO. — ré, mi, fa, sol-sol, fa, mi, ré ; RÉ, SOL-SOL, RÉ, *etc.* (*Parcourir une* octave *seulement, et faire remarquer que chaque intervalle se récite d'abord avec les* notes intermédiaires *et ensuite sans elles. Faire remarquer aussi que chaque quarte est* ascendante *et* descendante).

INTERVALLES DE QUINTE (5te)

103. — L'intervalle de quinte est formé de *cinq notes* qui se suivent, avec ou sans suppression des *notes intermédiaires.*

Le Maître *fera réciter ces intervalles dans l'ordre suivant :*

do, ré, mi, fa, sol-sol, fa, mi, ré, do ; DO, SOL-SOL, DO. — ré, mi, fa, sol, la-la, sol, fa, mi, ré ; RÉ, LA-LA, RÉ, etc. (*Parcourir une* octave *seulement, et faire remarquer que chaque intervalle se récite d'abord avec les notes* intermédiaires *et ensuite sans elles. Faire remarquer aussi que chaque quinte est* ascendante *et* descendante).

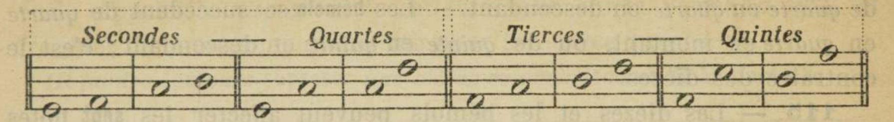
Position des intervalles sur la portée

104. — Pour distinguer la position de ces intervalles sur la portée et mesurer leur distance, il faut savoir : 1° *que la quarte a ses deux notes* toujours *placées, l'une sur* une ligne *et l'autre dans* un interligne ; 2° *que la quinte a ses deux notes* toujours *placées, ou sur* deux lignes *ou dans* deux interlignes.

105. — On ne pourra pas confondre la 2de avec la 4te, qui sont cependant placées de la même manière sur la portée, parce que la distance est plus *grande* pour la quarte que pour la seconde.

— La même observation s'applique aux intervalles de tierce et de quinte.

EXEMPLES



Ces exemples démontrent suffisamment qu'il est impossible de confondre les *secondes* avec les *quartes*, ainsi que les *tierces* avec les *quintes*.

ALTÉRATION

106. — L'altération est un signe ou *accident* qui modifie le son de la note devant laquelle il est placé.

107. — Il y a cinq signes d'altération. Ce sont : le *dièze* ♯ . — le *bémol* ♭ . — le *bécarre* ♮ , — le *double dièze* × ou anciennement ♯ , — et le *double bémol* 𝄫 . (*Les trois premiers sont beaucoup plus fréquents que les deux autres*).

108. — Le *dièze* ♯ élève le son d'une note d'un 1/2 ton *chromatique.*

109. — Le *bémol* ♭ baisse le son d'une note d'un 1/2 ton *chromatique.*

110. — Le *becarre* ♮ détruit l'effet du dièze et du bémol et rend à la note son *intonation normale.*

111. — Le *double dièze* × élève le son d'une note de deux 1/2 tons *chromatiques ;* et le *double bémol* 𝄫 l'abaisse également de deux 1/2 tons *chromatiques*.

Il faut remarquer ici que le *double dièze* et le *double bémol* modifient le son d'une note de deux 1/2 tons *chromatiques,* c'est-à-dire de 10 commas (*Voir demi-tons, p. 5*). On ne doit donc pas dire que ces signes élèvent ou abaissent *d'un ton ;* ce serait une *expression impropre*, tolérée seulement pour les instruments à *clavier.*

ALTÉRATIONS CONSTITUTIVES

112. — Les altérations *constitutives* sont celles qui se placent au commencement de chaque portée et après la clé. On les appelle ainsi parce qu'elles sont nécessaires à la *constitution du ton* du morceau. Elles produisent leur effet pendant toute la *durée* de leur maintien à la *clé*.

ALTÉRATIONS ACCIDENTELLES

113. — Les altérations *accidentelles* sont celles qu'on rencontre dans le cours d'un morceau et qui ne *figurent* pas à la clé. Elles ne produisent leur effet que pendant la *durée* de la *mesure* où on les trouve.

(*Les accidents placés à la* clé *ou dans une* mesure *produisent leur effet de cette manière :* toutes les notes, *affectées par ces accidents, le sont toujours pendant la* durée *indiquée plus haut, sans qu'il soit nécessaire de* répéter *le signe qui les a modifiées).*

114. — Les **dièzes** se succèdent de *quinte* en *quinte* en montant, ou de *quarte* en *quarte* en descendant. – Les **bémols** se succèdent de *quarte* en *quarte* en montant, ou de *quinte* en *quinte* en descendant ; c'est le contraire des dièzes.

115. — Les dièzes et les bémols peuvent affecter les **sept** notes employés en musique.

Succession des dièzes et des bémols

fa, do, sol, ré, la, mi, si.

116. — En lisant cette suite de notes de *gauche à droite*, c'est la succession des **dièzes**. — En la lisant de *droite à gauche*, c'est la succession des **bémols**.

117. — On appelle *armure* ou *armature*, la place réservée sur la portée, et après la clé, aux altérations *constitutives*. — C'est aussi le *nombre* des accidents.

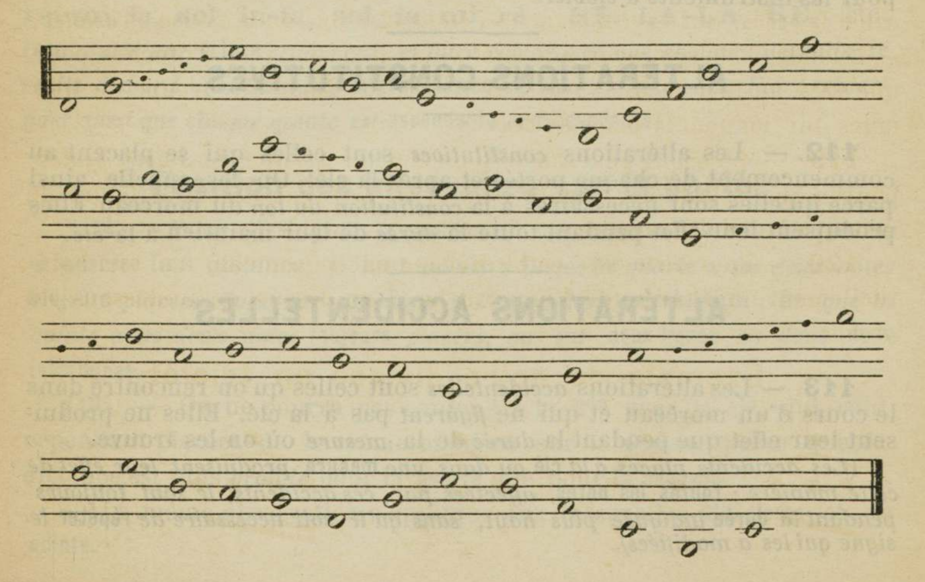
EXERCICES DE LECTURE SIMPLE

(*Suivre les conseils de la p.* 12)

Lecture sur l'intervalle de quarte

Se rappeler la *disposition* de cet intervalle sur la portée (*p.* 26). — On ne devra dire que le nom des rondes.

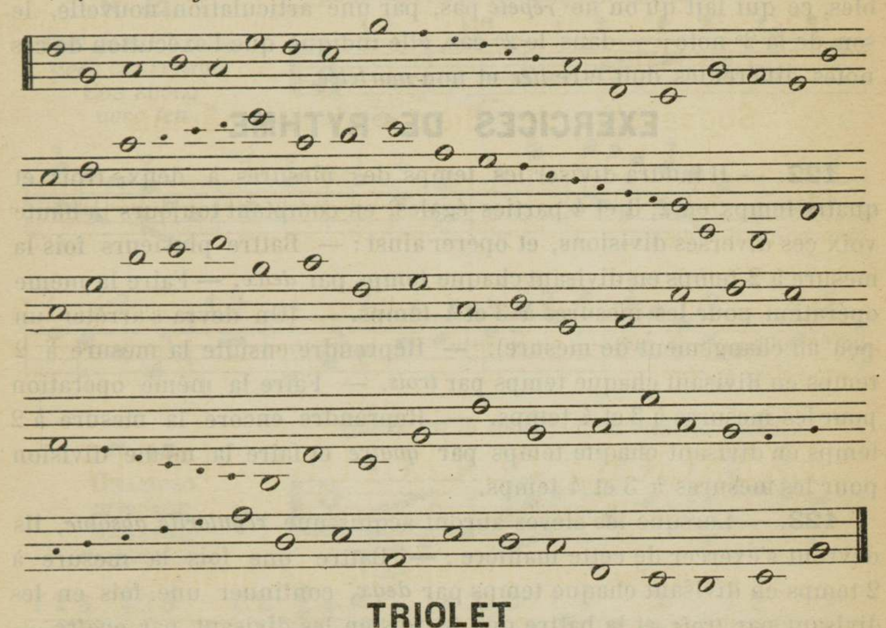
(*Il faudra toujours* **supposer** *une clé au commencement de la portée*).



Lecture sur l'intervalle de quinte

Se rappeler la *disposition* de cet intervalle sur la portée (*p. 26*), et procéder de la même manière que pour l'exercice précédent.

(*Il faudra toujours* **supposer** *une clé au commencement de la portée*).



TRIOLET

118. — Le triolet est la *division exceptionnelle* par **trois** d'une figure de note. — On l'appelle aussi division ternaire *irrégulière du temps.* — Ainsi la **ronde**, qui vaut 2 blanches, en vaudra 3 si on la divise en *triolet ;* — il faudra 3 noires pour une **blanche**, au lieu de 2 ; — 3 croches pour une **noire**, au lieu de 2, etc. — Le triolet est donc un groupe de **trois** notes qui tiennent la place de **deux**.

119. — Le *triolet* peut ne pas former un groupe de *3 notes égales*, pourvu que le **total** des valeurs employées soit *équivalent* à la figure de note que ce triolet *remplace*.

120. — Pour *distinguer* cette division exceptionnelle, on met habituellement un 3 surmonté d'une courbe 3͡ au-dessus ou au-dessous du *groupe*.

Exemple de noire divisée en triolet



LIAISON

121. — La liaison ⁀ est un signe qu'on place, ou sur deux notes ayant le même *nom* et le même *son*, ou sur un groupe de notes différentes. — Dans le 1er cas, elle unit les *durées* des deux notes semblables, ce qui fait qu'on ne *répète* pas, par une articulation nouvelle, le son de la 2e note ; — dans le 2e cas, elle indique que l'exécution de ces notes différentes doit être *liée* et non *martelée*.

EXERCICES DE RYTHME

122. — Il faudra diviser les temps des mesures à deux, trois et quatre temps en 2, 3 et 4 parties égales, en comptant toujours à haute voix ces diverses divisions, et opérer ainsi : — Battre plusieurs fois la mesure à 2 temps en divisant chaque temps par *deux*. — Faire la même opération pour les mesures à 3 et 4 temps. — (On devra s'arrêter un peu au changement de mesure). — Reprendre ensuite la mesure à 2 temps en divisant chaque temps par *trois*. — Faire la même opération pour les mesures à 3 et 4 temps. — Reprendre encore la mesure à 2 temps en divisant chaque temps par *quatre* et faire la même division pour les mesures à 3 et 4 temps.

123. — Lorsque les élèves auront acquis une *régularité absolue*, ils devront s'exercer de cette manière : — Battre une fois la mesure à 2 temps en divisant chaque temps par *deux*, continuer une fois en les divisant par *trois*, et la battre une 3e fois en les divisant par *quatre*. — Cet exercice devra être fait sans arrêt et en maintenant rigoureusement l'*égalité des temps*, malgré leurs *différentes* divisions. — (*C'est lorsque les élèves seront au dernier temps que le* Maître *leur indiquera le changement de division de chaque temps*).

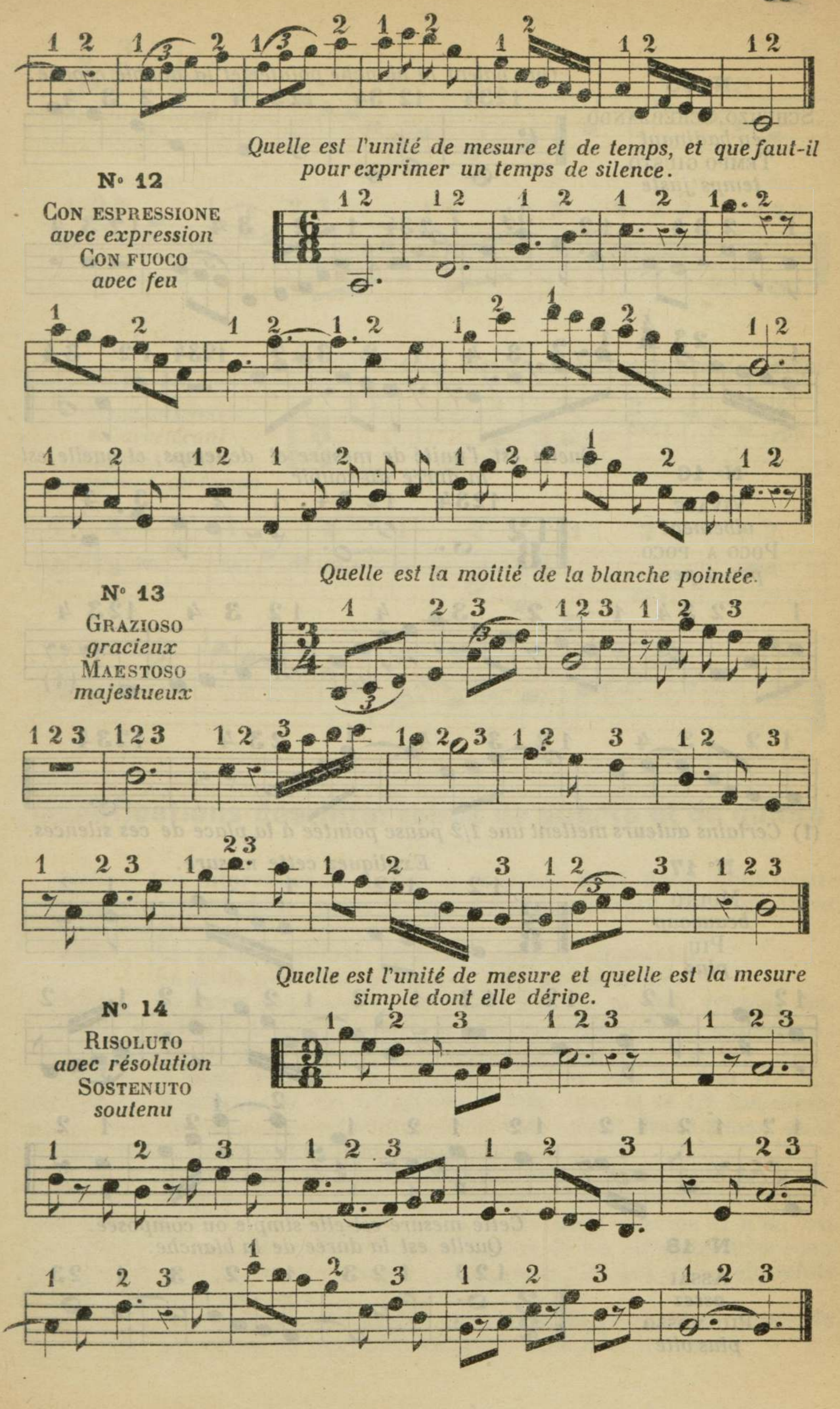
On devra travailler de la même manière les mesures à 3 et 4 temps.

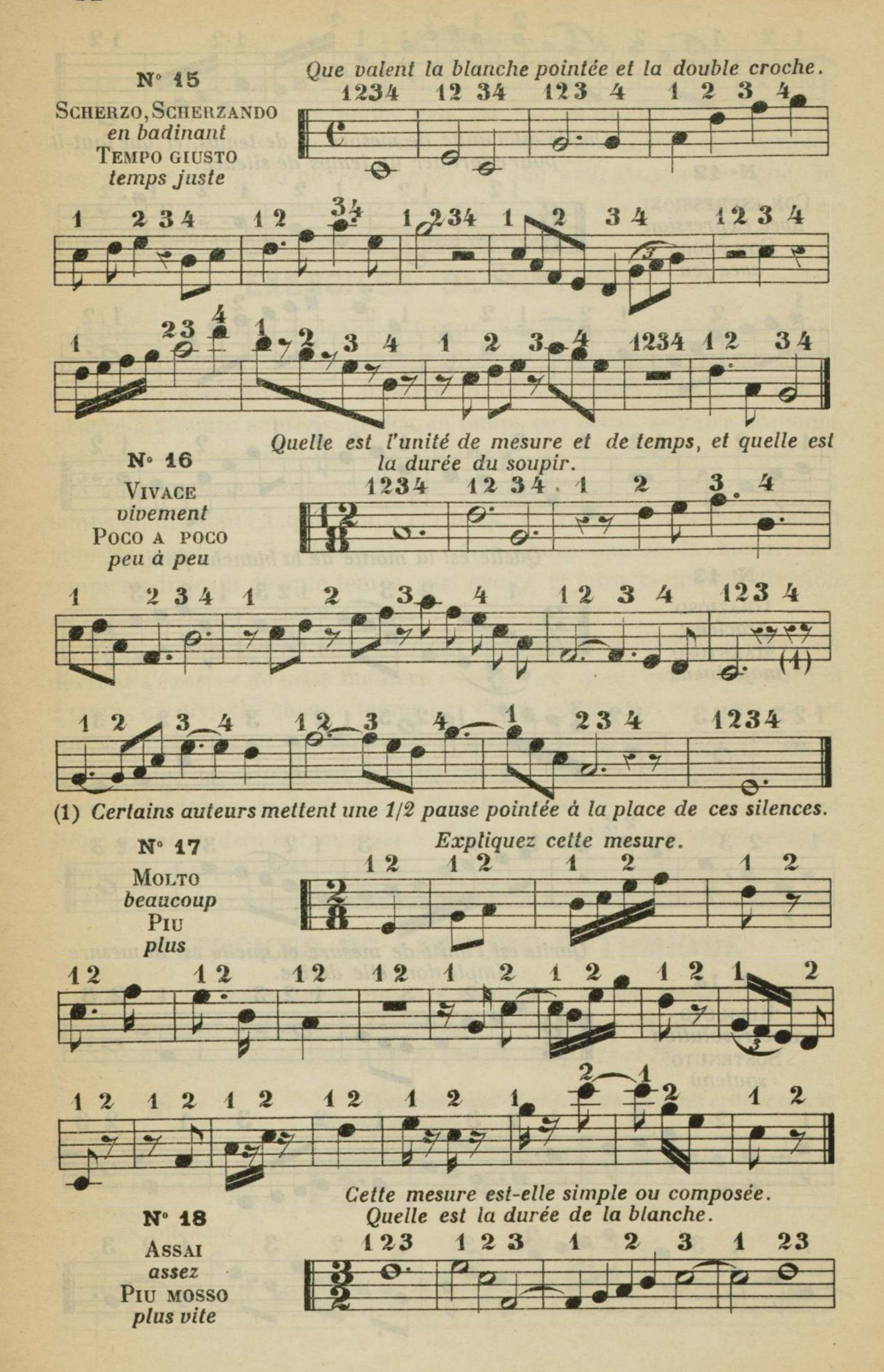
EXERCICES DE LECTURE RYTHMIQUE

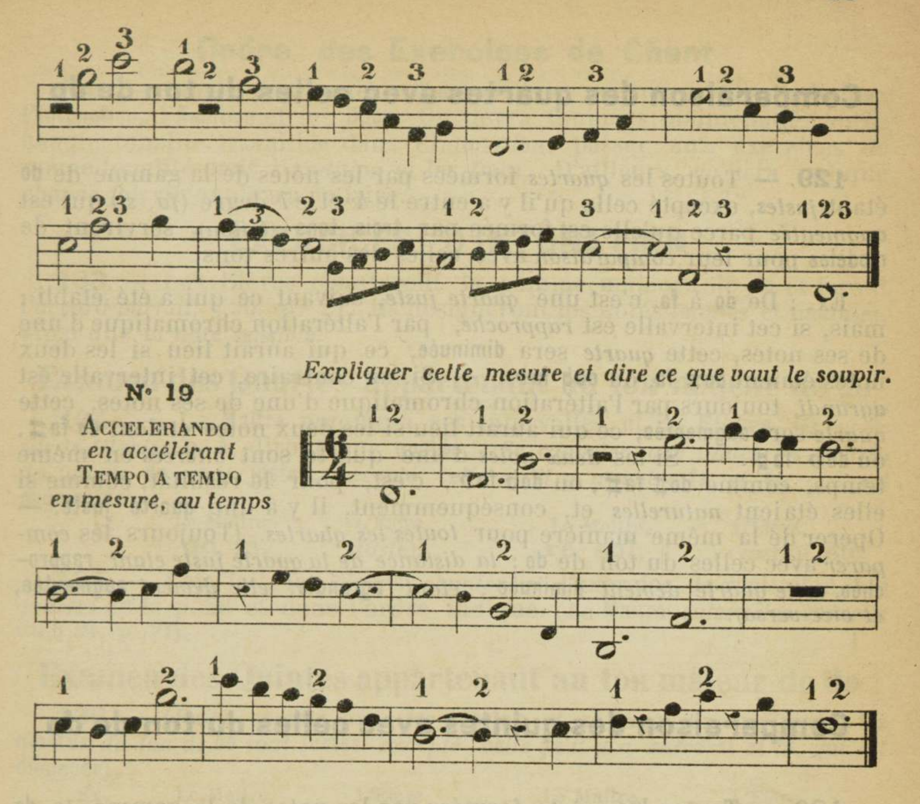
124. — Le Maître devra toujours expliquer *chaque* mesure nouvelle en commentant la Théorie p. 14, depuis le § 49 jusqu'au 57e.

(*Se conformer aux conseils pour la lecture des p. 12 et 16*).




Quelle est l'unité de mesure et de temps, et que faut-il pour exprimer un temps de silence.
N° 12
Con espressione
avec expression
Con fuoco
avec feu
Quelle est la moitié de la blanche pointée.
N° 13
Grazioso
gracieux
Maestoso
majestueux
Quelle est l'unité de mesure et quelle est la mesure simple dont elle dérive.
N° 14
Risoluto
avec résolution
Sostenuto
soutenu


N° 15
Que valent la blanche pointée et la double croche.
SCHERZO, SCHERZANDO
en badinant
TEMPO GIUSTO
temps juste
N° 16
Quelle est l'unité de mesure et de temps, et quelle est la durée du soupir.
VIVACE
vivement
POCO A POCO
peu à peu
(1)
(1) Certains auteurs mettent une 1/2 pause pointée à la place de ces silences.
N° 17
Expliquez cette mesure.
MOLTO
beaucoup
PIU
plus
N° 18
Cette mesure est-elle simple ou composée.
Quelle est la durée de la blanche.
ASSAI
assez
PIU MOSSO
plus vite



Qualifications des intervalles de quarte et de quinte

125. — Les intervalles de *quarte* et de *quinte*, dont nous nous occupons spécialement dans cette 2e *série d'études*, peuvent être modifiés comme il suit :

126. — La quarte peut être *diminuée*, *juste* ou *augmentée*.
La quinte peut être *diminuée*, *juste* ou *augmentée*.

127. — La quarte *diminuée* est composée d'un *ton* et deux *1/2 tons diatoniques* ; la quarte *juste* est composée de deux *tons* et un *1/2 ton diatonique* ; la quarte *augmentée* est composée de trois *tons* (*triton*).

128. — La quinte *diminuée* est composée de deux *tons* et deux *1/2 tons diatoniques* ; la quinte *juste* est composée de trois *tons* et un 1/2 *ton diatonique* ; la quinte *augmentée* est composée de trois *tons* et deux 1/2 *tons*, dont l'un est *diatonique* et l'autre *chromatique*.

Nota. — Si tous ces intervalles étaient formés avec la note do, il n'y aurait, pour trouver leur qualité, qu'à chercher leur *composition* en tons et en demi-tons ; ce serait relativement facile. Mais comme il n'en est pas ainsi, nous croyons qu'il est plus pratique de les *comparer* avec ceux du ton de do que de rechercher leur *composition* ; ce qui est quelquefois difficile dans certains tons.

Nous allons donner un moyen sûr et rapide pour reconnaître la *qualité* des intervalles de *quarte* et de *quinte* dans tous les tons.

Comparaison des quartes avec celles du ton de do

129. — Toutes les *quartes* formées par les notes de la gamme de **do** étant *justes*, excepté celle qu'il y a entre le 4e et le 7e degré (*fa*, *si*) qui est *augmentée* parce qu'elle est formée par **trois tons** (*triton*), serviront de **modèles** pour leur *comparaison* avec celles des autres tons.

Ex. : De **do** à **fa**, c'est une *quarte juste*, suivant ce qui a été établi ; mais, si cet intervalle est *rapproché*, par l'altération chromatique d'une de ses notes, cette *quarte* sera **diminuée**, ce qui aurait lieu si les deux notes étaient **do♯ fa**, ou **do♮ fa♭**. — Si, au contraire, cet intervalle est *agrandi*, toujours par l'altération chromatique d'une de ses notes, cette *quarte* sera **augmentée**, ce qui aurait lieu si les deux notes étaient **do fa♯**, ou **do♭ fa♮**. — Si les *deux notes* d'une quarte sont *altérées* en même temps, comme **do♯ fa♯**, ou **do♭ fa♭**, c'est, pour le résultat, comme si elles étaient *naturelles* et, conséquemment, il y a une **quarte juste**. — Opérer de la même manière pour *toutes les quartes*. (Toujours les *comparer* avec celles du ton de **do** : *la distance de la quarte juste étant* **rapprochée**, *cette quarte devient* **diminuée** ; *étant* **agrandie**, *elle devient* **augmentée**, *et vice-versa*).

Comparaison des quintes avec celles du ton de do

130. — Toutes les *quintes* formées par les notes de la gamme de **do** étant *justes*, excepté celle qu'il y a entre le 7e et le 4e degré (*si*, *fa*) qui est *diminuée* parce qu'elle n'a que **deux tons** et **deux demi-tons**, serviront de **modèles** pour leur *comparaison* avec celles des autres tons.

Ex. : De **do** à **sol**, c'est une *quinte juste*, suivant ce qui a été établi, mais, si cet intervalle est *rapproché*, par l'altération chromatique d'une de ses notes, cette *quinte* sera **diminuée**, ce qui aurait lieu si les deux notes étaient **do♯ sol**, ou **do♮ sol♭**. — Si, au contraire, cet intervalle est *agrandi*, toujours par l'altération chromatique d'une de ses notes, cette *quinte* sera **augmentée**, ce qui aurait lieu si les deux notes étaient **do sol♯**, ou **do♭ sol♮**. — Si les *deux notes* d'une quinte sont *altérées* en même temps, comme **do♯ sol♯**, ou **do♭ sol♭**, c'est, pour le résultat, comme si elles étaient *naturelles* et, conséquemment, il y a une **quinte juste**. — Opérer de la même manière pour *toutes les quintes*. (Toujours les *comparer* avec celles du ton de **do** : *la distance de la quinte juste étant* **rapprochée**, *cette quinte devient* **diminuée** ; *étant* **agrandie**, *elle devient* **augmentée**, *et vice-versa)*.

131. — Il existe encore les dénominations de *sous-diminué* et *suraugmenté*. Mais on les emploie si peu qu'il est inutile d'en parler ici.

132. — Il faut remarquer aussi que, pour la *quarte* et la *quinte*, on ne se sert pas de la qualification de *mineure* et de *majeure*. On dit : **quarte juste** et **quinte juste**.

Ordre des Exercices de Chant

NOTA. — Dans cet ouvrage, le **Chant** se divise en *trois* parties distinctes: l'**Intonation**, l'**Audition** et les **Duos**. On devra toujours maintenant, après chaque tonalité travaillée dans l'*Intonation*, passer aux exercices de même tonalité dans l'*Audition* et les *Duos*. D'ailleurs, ce sera indiqué *chaque fois* qu'on devra le faire.

EXERCICES D'INTONATION

133. — Les Elèves chanteront la gamme majeure de **do** et feront l'*accord parfait*, § 90, p. 21. Ils désigneront les notes *tonales* et *modales*, ainsi que la *note sensible*.

Examen des Quartes appartenant au ton majeur de do

134. — Le **Maître** nommera ces intervalles, et les Elèves, *les yeux sur le Clavier*, p. 4, diront leur **qualité**. (*Se rappeler que toutes les* **quartes** *du ton de* **do** *sont* **justes**, *excepté celle qu'il y a entre* **fa** *et* **si**, *qui est* **augmentée**).

Ex. Le Maître, **do, fa**, L'Élève, (*juste*). Le Maître, **ré, sol**, L'Élève. (*juste*). Etc.

135. — Cela fait, les Elèves *chanteront* l'exercice de récitation des *quartes* de la p. 26 et dans l'ordre indiqué. (*Le* **Maître** *suivra les conseils du § 94, p. 21*).

Examen des Quintes appartenant au ton majeur de do

136. — (*Faire comme pour les* **quartes** *et se rappeler que toutes les* **quintes** *du ton de* **do** *sont* **justes**, *excepté celle qu'il y a entre* **si** *et* **fa**, *qui est* **diminuée**).

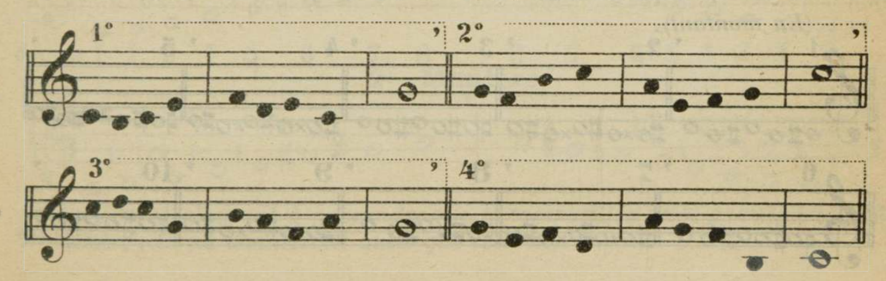
Ex. Le Maître, **do, sol**, L'Élève, (*juste*), Le Maître, **ré, la**, L'Élève, (*juste*). Etc.

(*Chant de l'Exercice de récitation des* **quintes** *de la p.* 26).

Formule mnémonique en do majeur

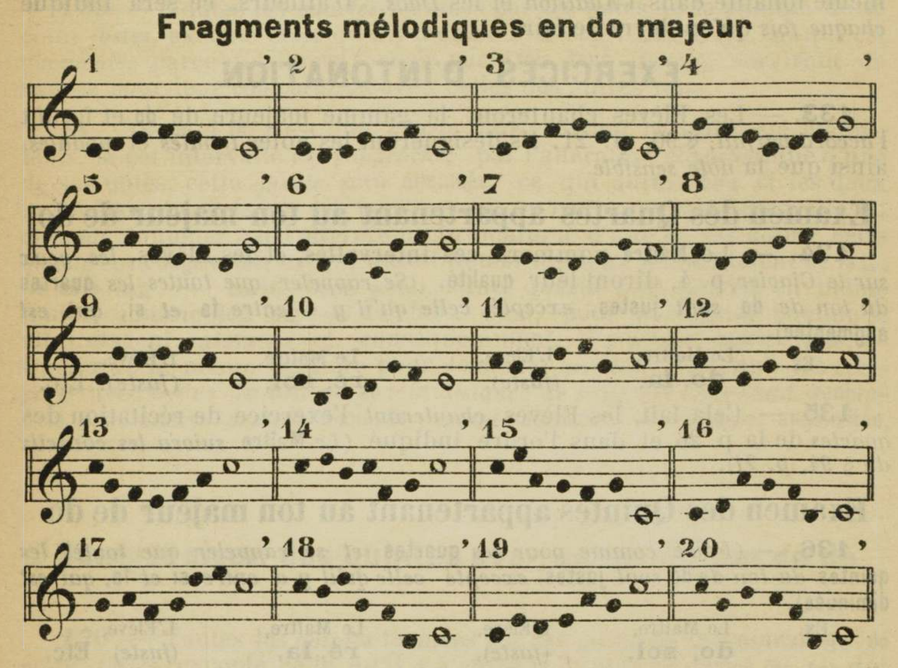
NOTA. — Nous proposons deux *formules mnémoniques :* une pour tous les tons majeurs et une autre pour tous les tons mineurs. — Cet exercice *spécial* d'intonation rendra les *accidents* d'une tonalité plus *tangibles*. En le pratiquant avec persévérance, les sons se présenteront à la *mémoire* sans difficulté, parce que non seulement on les aura *entendus*, mais on les aura **vus** sur le **Clavier**.

137. — Cette *formule* devra être chantée de la manière suivante : Les Elèves apprendront par cœur les notes de *chaque partie* de la formule et, *les yeux sur le Clavier*, la chanteront plusieurs fois, d'abord **lentement** et ensuite **un peu vite** (*sans accompagnement*).



138. — Lorsque cette *formule* sera *bien sue* le **Maître** fera former les sons des *Fragments mélodiques* ci-après. Il ne donnera que la 1re *note* de chaque groupe et les Elèves chanteront les autres notes *sans accompagnement*, en suivant bien les prescriptions du § 97, p. 22 (*On répétera chaque groupe plusieurs fois*).

Fragments mélodiques en do majeur

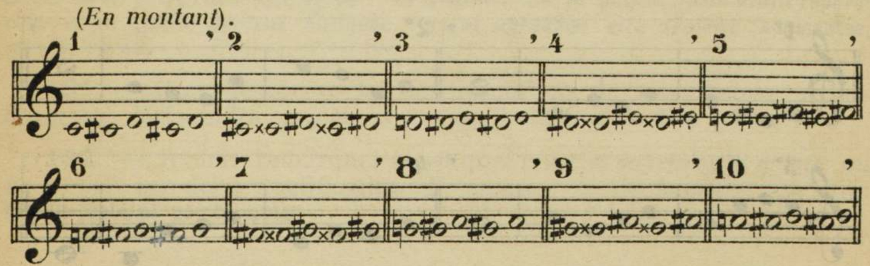


GAMME CHROMATIQUE

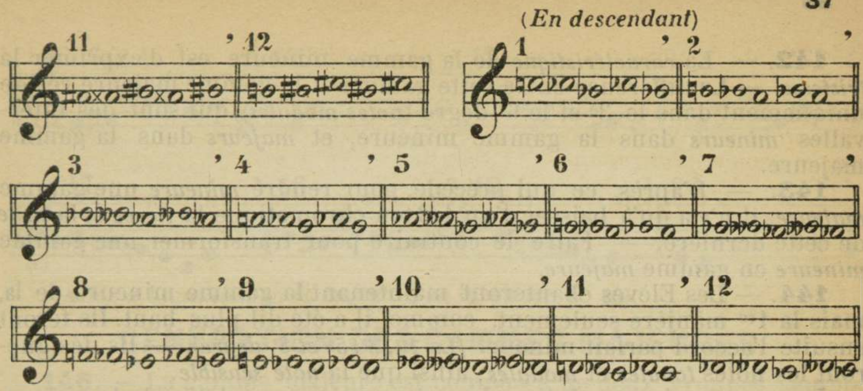
POUR APPRENDRE A OBSERVER LES ♯, ×, ♭, 𝄫, ♮.

139. — Les Elèves devront *chanter* ces Exercices *lentement* et, tout en les lisant sur la *portée*, ils devront, autant que possible, se les *représenter* sur le **Clavier** ; de cette manière, ils comprendront mieux le × et le 𝄫. — Le **Maître** ne devra accompagner que les *trois* premières notes de *chaque* groupe et fera *constater* que, dans chaque exercice, il y a les *deux espèces de demi-tons*. — Il faudra surveiller étroitement la *justesse* de tous ces *demi-tons*. En *montant*, les Elèves ne font pas toujours l'effort nécessaire pour *atteindre* la note ; et, en *descendant*, ils ne se retiennent pas assez et *baissent* trop. (*Pour des enfants trop jeunes, il sera bon de passer les exemples qui contiennent le × et le 𝄫.*)

(*En montant*).







GAMME MINEURE

140. — La gamme *mineure* est composée de *trois* tons, *trois* demi-tons et d'une *seconde augmentée.* Ces intervalles sont répartis ainsi dans la gamme : un ton, un demi-ton, deux tons consécutifs, un demi-ton, une seconde augmentée et un demi-ton. *(Bien se rappeler que les demi-tons sont placés entre le 2e et 3e, le 5e et 6e et le 7e et 8e degré; enfin, la seconde augmentée se trouve entre le 6e et 7e degré).*

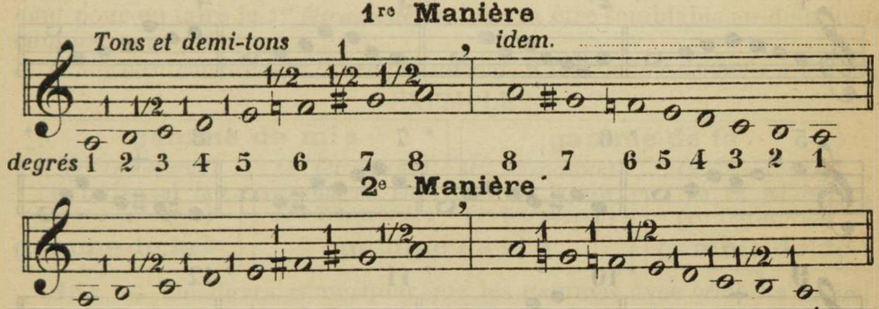
Composition de la gamme mineure de LA

	1 ton	1/2 ton	1 ton	1 ton	1/2 ton	1 ton et un 1/2 ton	1 ton	
	la	**si**	**do**	**ré**	**mi**	**fa**	**sol ♯**	**la**
degrés	1	2	3	4	5	6	7	8
notes tonales	+			+	+			
notes modales			⊗			⊗		
note sensible							⊕	

141. — Il y a une autre manière de faire la gamme mineure. Elle consiste à faire la *sixte* et la *septième* **majeures** en *montant*, et **mineures** en *descendant*.

Lorsqu'on la fait ainsi, la *seconde augmentée* est supprimée en montant et en descendant, et la *sensible* n'existe plus qu'en montant *seulement*.

Cette gamme très mélodique est fort usitée, mais la *première* est considérée *théoriquement* comme étant la **véritable.**



(Les Elèves n'auront à apprendre que la composition de la gamme mineure **1re manière** *; ils ne chanteront aussi que celle-là).*

142. — La *caractéristique* de la gamme mineure est d'exprimer la *tristesse*. — La différence entre cette gamme et la gamme majeure réside uniquement dans le 3e et le 6e degré (*notes modales*), qui sont des intervalles *mineurs* dans la gamme mineure, et *majeurs* dans la gamme majeure.

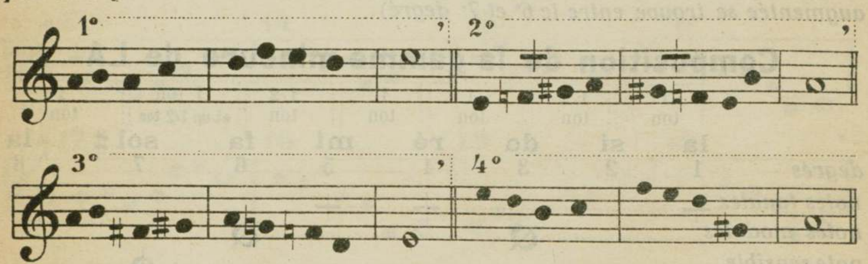
143. — D'après ce qui précède, pour rendre *mineure* une gamme *majeure*, il n'y a qu'à baisser d'un 1/2 ton chromatique la *tierce* et la *sixte* de cette dernière. — Faire le contraire pour transformer une gamme *mineure* en gamme *majeure*.

144. — Les Elèves chanteront maintenant la gamme mineure de **la**, mais la 1re manière seulement, comme il a été dit plus haut. Ils feront ensuite l'accord parfait mineur. *(Le 1er, 3e, 5e et 8e degré).* — Ils désigneront les notes *tonales* et *modales*, ainsi que la *note sensible*.

La gamme mineure de **la** est la gamme mineure relative de do majeur. (*Les gammes relatives seront expliquées p. 40*).

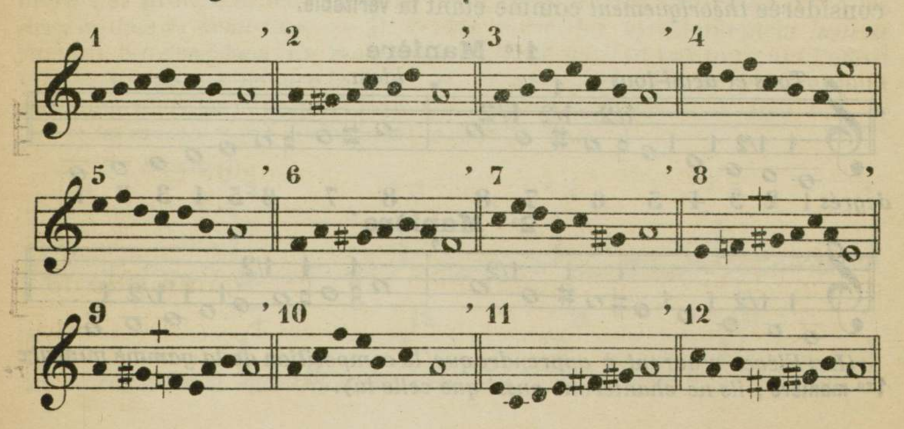
Formule mnémonique en la mineur

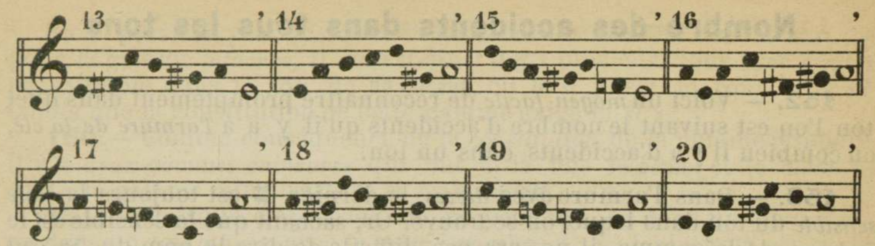
Nota. — Pour chanter cette *formule*, on devra suivre les indications du § 137, p. 35, et surveiller la justesse de la *seconde augmentée*, signalée par une +



145. — Lorsque cette *formule* sera *bien sue*, le **Maître** fera former les sons des *Fragments mélodiques* ci-après. Il ne donnera que la *1re note* de chaque groupe et les Elèves chanteront les autres notes *sans accompagnement*, en suivant les prescriptions du § 97, p. 22. (*On répétera chaque groupe plusieurs fois*).

Fragments mélodiques en la mineur





(*Allez à l'audition en* **do majeur** *et en* **la mineur**, *p.* 46).

GÉNÉRATION DES GAMMES MAJEURES

146. — La gamme majeure est composée de deux groupes semblables, qu'on appelle *tétracordes*. — Chaque tétracorde, formé par quatre notes qui se suivent, possède *deux tons* et *un demi-ton diatonique*. — — Entre les deux, il y a *un ton*.

	1er Tétracorde				2e Tétracorde			
Ex.	do,	ré,	mi,	fa	—	sol,	la,	si, do.
	1 ton	1 ton	1/2 ton		1 ton	1 ton	1 ton	1/2 ton

147. — Les gammes majeures *s'enchaînent* au moyen des **tétracordes.**

148. — Pour *former* les gammes *majeures avec dièzes*, il faut considérer le 2e *tétracorde* d'une gamme majeure comme étant *le 1er* de la gamme suivante, et prendre les quatre notes qui se suivent en *montant* pour en faire le 2e *tétracorde*, qui devra être semblable au premier comme *composition*.

EXEMPLE

gamme de fa (2e Tétracorde) do, ré, mi, fa, (1er Tétracorde) — **gamme de do**

gamme de sol (1er Tétracorde) sol, la, si, do, (2e Tétracorde) — **gamme de do**

gamme de sol (2e Tétracorde) ré, mi, fa♯, sol, (1er Tétracorde) — **gamme de ré**

gamme de la (1er Tétracorde) la, si, do♯, ré, etc. (2e Tétracorde) — **gamme de ré**

149. — On devra remarquer que les gammes avec *dièzes* s'enchaînent de *quinte en quinte en montant*, ou de *quarte en quarte en descendant*, comme dans la succession des dièzes (*Voir p*. 28).

150. — Pour *former* les gammes *majeures avec bémols*, il faut considérer le *1er tétracorde* d'une gamme majeure comme étant *le 2e* de la gamme suivante et prendre les quatre notes qui se suivent en *descendant* pour en faire le 1er *tétracorde*, qui devra être semblable au deuxième comme *composition*.

(*Pour bien comprendre l'exemple suivant, il faut le lire de* **droite à gauche**).

EXEMPLE

gamme de mi♭ (1er Tétracorde) mi♭, fa, sol, la♭, (2e Tétracorde) — **gamme de la♭**

gamme de mi♭ (2e Tétracorde) si♭, do, ré, mi♭, (1er Tétracorde) — **gamme de si♭**

gamme de fa (1er Tétracorde) fa, sol, la, si♭, (2e Tétracorde) — **gamme de si♭**

gamme de fa (2e Tétracorde) do, ré, mi, fa (1er Tétracorde) — **gamme de do**

151. — On devra remarquer que les gammes avec *bémols* s'enchaînent de *quarte en quarte en montant*, ou de *quinte en quinte en descendant*, comme dans la succession des bémols (*Voir p. 28*).

Nombre des accidents dans tous les tons

152. — Voici un *moyen facile* de reconnaître promptement dans quel ton l'on est suivant le nombre d'accidents qu'il y a à *l'armure de la clé,* ou combien il y a d'accidents dans un ton.

153. — Dans l'armure avec *dièzes*, le dernier ♯ est toujours la *note sensible* du ton dans lequel on se trouve. Or, sachant que la sensible est le 7e *degré* de la gamme, il ne sera pas difficile de dire le nom du 8e qui est la *tonique*, le **ton** du morceau. — Il n'y a donc qu'à nommer la note placée un 1/2 ton diatonique *au-dessus du dernier dièze de l'armure.* — Si, au lieu d'opérer sur une armure établie, on a, au contraire, à la *former*. c'est-à-dire à inscrire le nombre de dièzes nécessaires à un ton désigné, il faut chercher la *sensible* de ce ton *(prendre la note placée un 1/2 ton au-dessous)*. Cette note sensible sera la *dernière note dièzée de l'armure*. — Dans les deux cas, il faut savoir imperturbablement *l'ordre des dièzes.*

154. — Dans l'armure avec *bémols*, on est toujours dans le ton de *l'avant-dernier bémol*. — Lorsqu'il n'y en a *qu'un*, il n'y a pas d'avant-dernier bémol, il faut se rappeler qu'on est dans le ton de **fa**. — Si, au contraire, on doit *inscrire à l'armure* le nombre de bémols nécessaires à un ton désigné, le *bémol* affectant la *tonique* sera l'*avant-dernier de l'armure.* — Dans les deux cas, il faut savoir imperturbablement *l'ordre des bémols*.

155. — Pour ne pas confondre *l'espèce des accidents* appartenant à un ton, il faut se rappeler que tous les tons avec *bémols* ont leur *tonique bémolisée*, excepté le ton de **fa**, qui n'a qu'un bémol, *le si* ♭. — Les tons avec *dièzes* ont tous leur tonique *naturelle ou dièzée.* — **Seul**, le ton majeur de **do** n'a aucun accident à la clé.

GAMMES RELATIVES

156. — On appelle gammes relatives *deux gammes* dont l'une est *majeure* et l'autre *mineure*. Ces deux gammes ont le *même nombre* et la *même espèce* d'accidents à la clé. — La gamme *mineure* est placée à distance de *tierce mineure plus bas* que la gamme *majeure* dans l'échelle des sons.

157. — Pour trouver la gamme *mineure relative* d'un ton *majeur*, il n'y a qu'à *descendre* sur la gamme majeure jusqu'à la *3e note*. Cette note sera la *tonique* de la gamme *mineure* cherchée.

158. — Pour trouver la gamme majeure *relative* d'un ton mineur, il n'y a qu'à *monter* sur la gamme mineure jusqu'à la *3e note*. Cette note sera la *tonique* de la gamme *majeure* cherchée.

159. — Il faut remarquer que la *note sensible* de la gamme *mineure* ne figure jamais à la *clé*. Ce qui explique pourquoi qu'étant, par exemple, en **la mineur**, le *sol* ♯ , nécessaire à cette gamme, n'existe pas à *l'armure*.

Bien plus, il y a quelquefois à la clé un *accident* qui ne sert pas pour la gamme *mineure*. Il en est ainsi dans plusieurs tons avec *bémols*, par exemple dans le ton de **do mineur**, où le *si* ♭ est marqué à la *clé*, tandis que la constitution de cette gamme exige le *si* ♮.

160.— Comme conséquence de la *constitution* de la gamme mineure, il y a *deux gammes mineures* qui ont à la fois le *bémol* et le *dièze*. Ce sont : la gamme mineure de **ré** et celle de **sol**.

161. — Puisque, d'après le § 156, on peut être, ou dans un ton *majeur*, ou dans un ton *mineur* avec le même nombre d'accidents à la *clé*, voici un moyen pour reconnaître dans *lequel* des deux tons l'on se trouve :

162. — Il faut voir si, dans les *premières mesures* d'un morceau, on rencontre, soit au chant, soit à l'accompagnement, la dominante altérée (*la quinte*) du ton *majeur*. Si l'on trouve cette dominante *élevée* d'un 1/2 ton *chromatique*, elle est alors la *sensible* du *mode relatif* et l'on est dans le ton *mineur*. — Si la dominante (*toujours du ton majeur*) n'est pas *altérée*, on est dans le ton *majeur*. — Cette règle n'est pas *absolue* et il y a des cas embarrassants pour les débutants. Cependant, quand on a acquis un peu d'expérience et qu'on a un certain *sens musical*, le doute n'est guère possible. — En tout cas, la note la plus basse qui termine le morceau accuse toujours la *tonique*, le 1er degré du ton.

Exercices d'intonation en SOL majeur (un dièze, Fa♯)

163. — Les Elèves chanteront la gamme majeure de **sol** et feront l'*accord parfait* de ce ton. Ils désigneront les notes *tonales* et *modales* ainsi que la *note sensible*.

Examen des Secondes appartenant au ton majeur de SOL

On devra faire cet Exercice comme il est dit au § 92, p. 21. Le **Maître** désignera *seulement* les notes des intervalles, sans nommer *l'accident*, afin d'habituer les Elèves à y *penser* constamment. — Observer aussi le § 94, p. 21.

Chant de l'Exercice de récitation des secondes de la p. 10 (*en sol*).

Examen des Tierces appartenant au ton majeur de SOL

(*Faire comme plus haut pour les Secondes*).

Chant de l'Exercice de récitation des tierces de la p. 10 (*en sol*).

Examen des Quartes appartenant au ton majeur de SOL

(*On devra faire cet Exercice comme il est dit au* § 134, *p*. 35).

Chant de l'Exercice de récitation des quartes de la p. 26 (*en sol*).

Examen des Quintes appartenant au ton majeur de SOL

(*Faire comme plus haut pour les quartes*).

Chant de l'Exercice de récitation des quintes de la p. 26 (*en sol*).

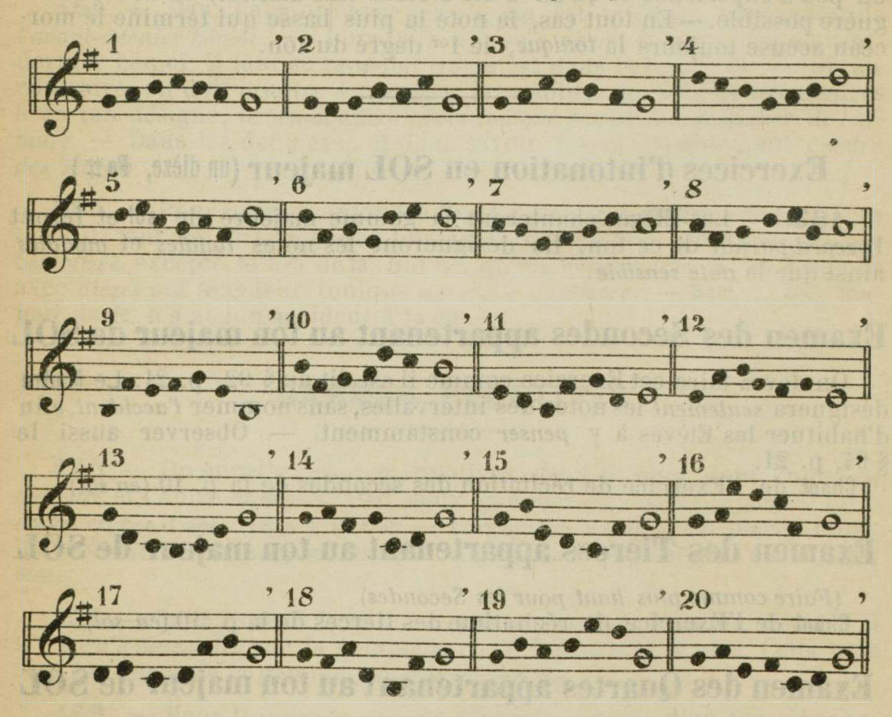
Formule mnémonique en sol majeur

(Suivre les avis du § 137, p. 35)



Fragments mélodiques en sol majeur

(Suivre les avis du § 138, p. 36)



Exercices d'intonation en mi mineur (un dièze, fa ♯)

(Mode mineur relatif de sol majeur).

164. — Les Elèves chanteront la gamme mineure de mi et feront *l'accord parfait* de ce ton. Ils désigneront les notes *tonales* et *modales*, ainsi que la *note sensible*.

Formule mnémonique en mi mineur

Nota. — Pour chanter cette *formule*, on devra suivre les indications du § 137, p. 35, et surveiller la justesse de la *seconde augmentée*, signalée par une +



Fragments mélodiques en mi mineur

(*Suivre les avis du* § 145, *p.* 38)

(*Allez à l'audition en* sol majeur *et en* mi mineur, *p. 48*).

Exercices d'intonation en FA majeur (un bémol, Si ♭)

165. — Les Elèves chanteront la gamme majeure de **fa** et feront l'*accord parfait* de ce ton. Ils désigneront les notes *tonales* et *modales*, ainsi que la *note sensible*.

Examen des Secondes appartenant au ton majeur de FA

On devra faire cet Exercice comme il est dit au § 92, p. 21. Le **Maître** désignera *seulement* les notes des intervalles, sans nommer *l'accident*, afin d'habituer les Elèves à y *penser* constamment. — Observer aussi le § 94, p. 21.

Chant de l'Exercice de récitation des secondes de la p. 10 (*en fa*).

Examen des Tierces appartenant au ton majeur de FA

(*Faire comme plus haut pour les Secondes*).

Chant de l'Exercice de récitation des tierces de la p. 10 (*en fa*).

Examen des Quartes appartenant au ton majeur de FA

(*On devra faire cet Exercice comme il est dit au* § 134, *p*. 35).

Chant de l'Exercice de récitation des quartes de la p. 26 (*en fa*).

Examen des Quintes appartenant au ton majeur de FA

(*Faire comme plus haut pour les quartes*).

Chant de l'Exercice de récitation des quintes de la p. 26 (*en fa*).

Formule mnémonique en fa majeur

(*Suivre les avis du* § 137, *p*. 35)



Fragments mélodiques en fa majeur

(*Suivre les avis du* § 138, *p*. 36)





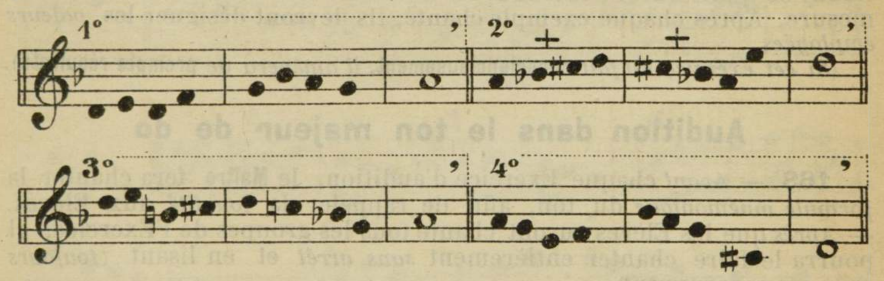
Exercices d'intonation en RÉ mineur (un bémol, Si ♭)

(MODE MINEUR RELATIF DE FA MAJEUR)

166. — Les Elèves chanteront la gamme mineure de **ré** et feront l'*accord parfait* de ce ton. Ils désigneront les notes *tonales* et *modales* ainsi que la *note sensible*.

Formule mnémonique en ré mineur

NOTA. — Pour chanter cette *formule*, on devra suivre les indications du § 137, p. 35, et surveiller la justesse de la *seconde augmentée*, signalée par une +



Fragments mélodiques en ré mineur

(*Suivre les avis du* § 145, *p.* 38)





(*Allez à l'audition en* **fa majeur** *et en* **ré mineur**, *p. 49*).

EXERCICES D'AUDITION

167. — A partir de maintenant nos Exercices d'audition seront *mesurés* et devront être faits de la manière suivante :

Le **Maître** indiquera le ton de l'Exercice ainsi que la mesure. Ensuite il jouera deux ou trois fois chaque exemple, dans un mouvement *modéré* et en nommant la 1re note de chaque groupe, s'il le juge à propos. (*S'il y a lieu, il jouera d'abord l'Exemple en entier 2 ou 3 fois et demandera quelle est la mesure*).

Les Elèves, les yeux sur le **Clavier**, écouteront attentivement et répéteront ce qu'ils auront entendu, en chantant les notes et en battant la mesure. Après chaque exemple chanté, ils devront désigner les *valeurs employées*.

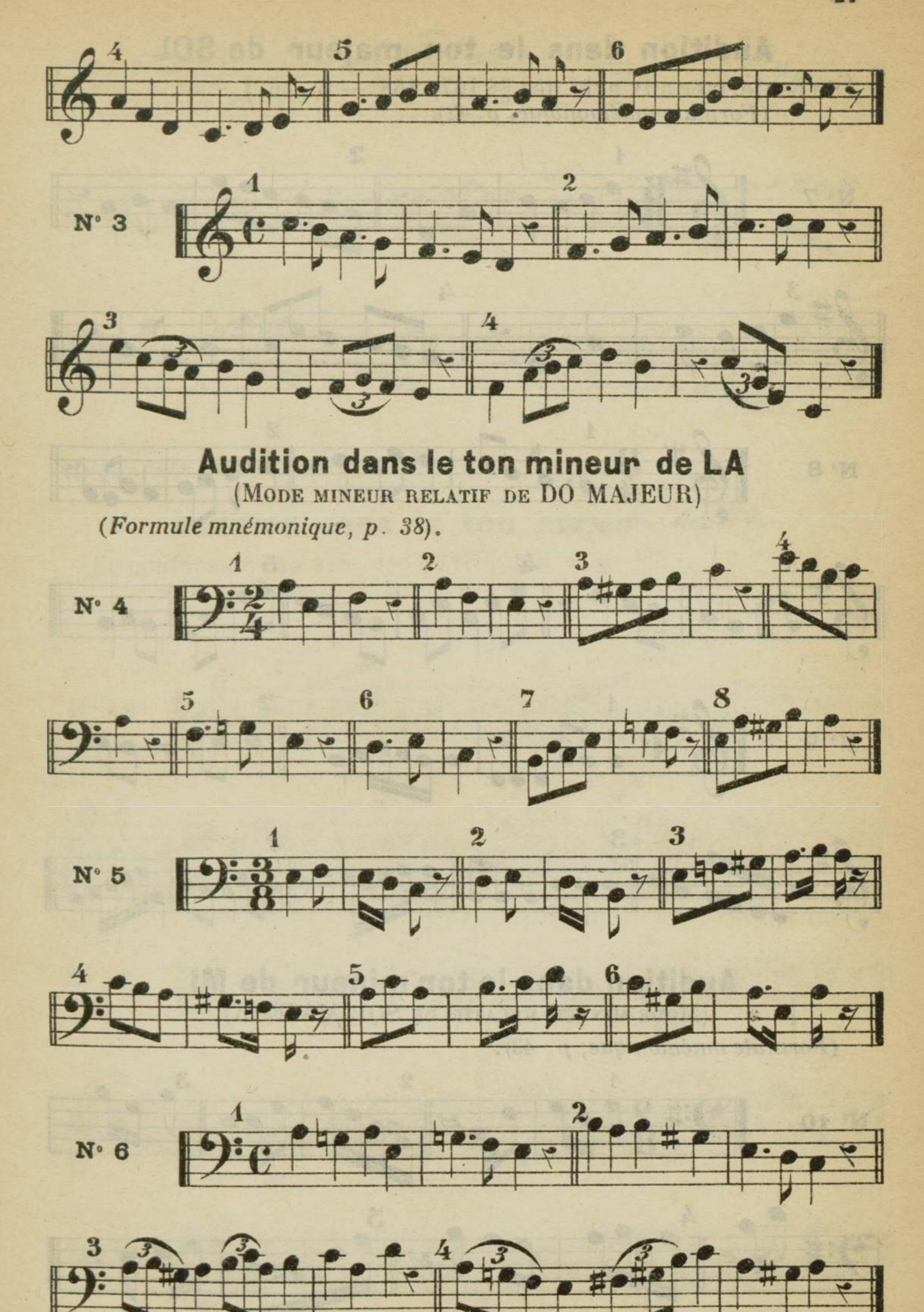
(*Si cet exercice est fait* **consciencieusement**, *il amènera de* **prompts résultats**).

Audition dans le ton majeur de do

168. — *Avant* chaque Exercice d'audition, le **Maître** fera chanter la *formule mnémonique* du ton, afin de rappeler la *tonalité* aux Elèves. — *Après* que les Elèves auront chanté tous les groupes de l'Exercice, il pourra le faire chanter entièrement *sans arrêt* et en lisant (*toujours sans accompagnement*).

(*Formule mnémonique, p. 35*).





Nota. — Lorsqu'il se rencontrera des groupes *trop longs à retenir,* le **Maître** pourra les *diviser* toutes les fois que cela sera possible.

(*Allez aux duos* 6, 7, *p. 50*).

Audition dans le ton majeur de SOL

(Se conformer aux avis des §§ 167, 168 — p. 46.)

(*Formule mnémonique*, *p.* 42).

N° 7

1 2 3 4

N° 8

1 2 3 4 5

N° 9

1 2 3 4

Audition dans le ton mineur de MI

(Mode mineur relatif de SOL MAJEUR)

(*Formule mnémonique, p.* 43).

N° 10

1 2 3 4 5





(*Allez aux duos* 8 et 9 — *p. 51*)

Audition dans le ton majeur de FA

Se conformer aux avis des §§ 167, 168 — p. 46.
(*Formule mnémonique, p.* 44).

Nº 13

Nº 14

Nº 15

Audition dans le ton mineur de RÉ

(MODE MINEUR RELATIF DE FA MAJEUR)

(Formule mnémonique, p. 45).

N° 16

N° 17

N° 18

(Allez aux duos 10, 11 *— p. 52).*

DUOS

(Se conformer aux instructions du § 101, *p.* 22)



Moderato

7

dim. *p* *rall.*

dim.

Revenez à la p. 41 — (*Intonation en sol majeur*)

And^no

8

f *f*

dim.

dim.

p

p

cresc.

f

f

cresc.

All^tto

9

mf

mf

cresc.

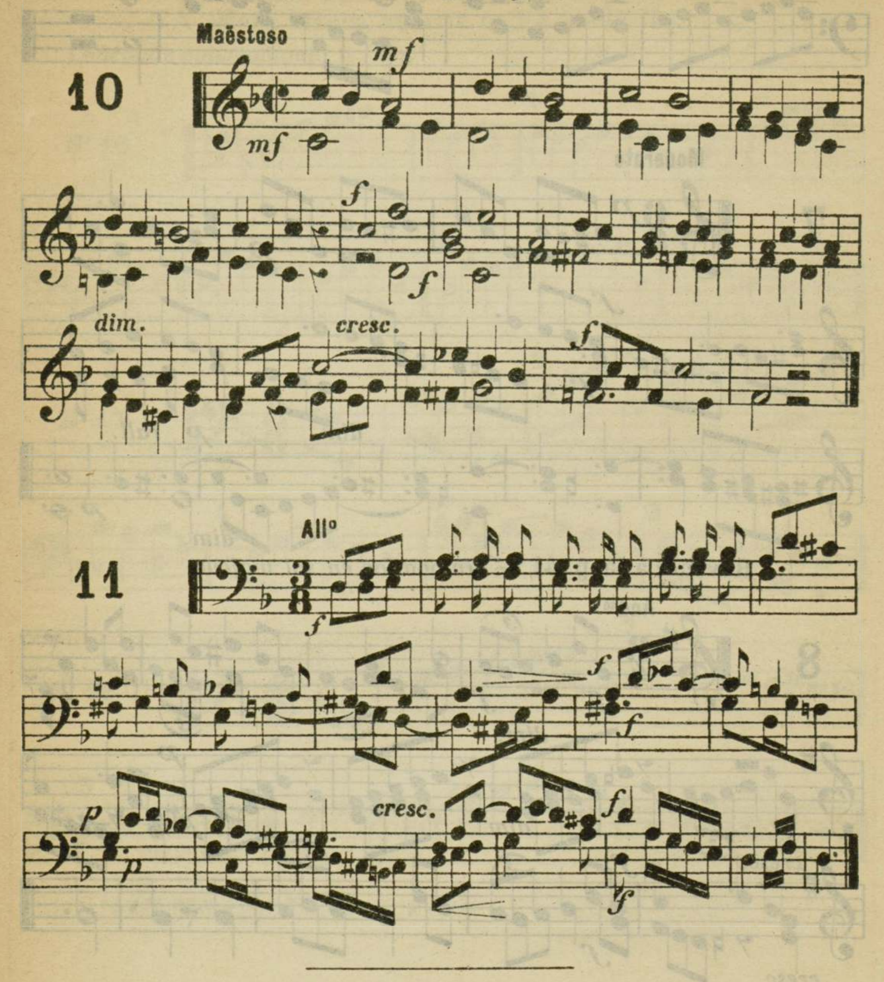
f

f

cresc.

rall. dim.

Revenez à la p. 44 (*Intonation en fa majeur*).



RÉSUMÉ THÉORIQUE DE LA DEUXIÈME SÉRIE

NOTA. — Les numéros omis sont ceux qui n'ont pas d'*importance théorique.*

102. 103. — L'intervalle de *quarte* est formé de *quatre* notes qui se suivent avec ou sans suppression des *notes intermédiaires.* — L'intervalle de *quinte* est formé de *cinq* notes qui se suivent avec ou sans suppression des *notes intermédiaires.*

104. 105. — La *quarte* a ses deux notes placées, l'une sur *une ligne* et l'autre dans un *interligne.* — La *quinte* a ses deux notes placées, ou sur *deux lignes* ou dans *deux interlignes.* — On ne peut pas confondre ces intervalles, parce que : 1°, la distance est plus grande pour la 4te que pour la 2de ; et 2°, la distance est plus grande pour la 5te que pour la 3ce.

106. 107. 108. 109. 110. 111. — L'altération est un signe ou *accident* qui modifie le *son de la note*. — Il y a cinq signes *altératifs*. Ce sont : le dièze ♯, le bémol ♭, le bécarre ♮, le double dièze × et le double bémol ♭♭. Le *dièze élève* le son de la note d'un demi-ton *chromatique* ; le *bémol l'abaisse* d'un demi-ton *chromatique* ; le *bécarre détruit* l'effet du dièze et du bémol, et remet la note dans le ton *normal* ; le *double dièze élève* doublement, et le *double bémol baisse* doublement le son de la note.

112. 113. 114. — Les altérations *constitutives* sont celles qui se placent à la clé pour indiquer la *tonalité*. Elles produisent leur effet pendant *toute la durée* du morceau. — Les altérations *accidentelles* sont celles qui ne sont pas à la clé et qu'on trouve dans le cours du morceau. Elles n'ont d'effet que *pendant la mesure* où elles se trouvent. — Les dièzes se succèdent de quinte en quinte en *montant*, ou de quarte en quarte en *descendant*. — Les bémols se succèdent de quarte en quarte en *montant*, ou de quinte en quinte en *descendant*.

115. 116. 117. — Les *accidents* peuvent affecter *toutes* les notes de la gamme. — Ordre des dièzes : (*fa, do, sol, ré, la, mi, si*). Ordre des bémols : (*si, mi, la, ré, sol, do fa*). — On appelle *armure* ou *armature* la place réservée aux *accidents* après la clé, et aussi le *nombre* des accidents.

118. 119. 120 121. — Le *triolet* est la division exceptionnelle par *trois* d'une figure de note. — Il peut ne pas former un groupe de trois notes *égales*, — Pour distinguer le triolet, on met un 3 et une courbe au-dessus ou au-dessous 3 du groupe de notes. — La liaison ⌒ se place, ou sur *deux notes semblables* ayant le même nom et le même son, ou sur une *suite de notes différentes*. Dans le 1er cas, on ne répète pas la 2e note ; et dans le 2e cas, il faut *lier* entre elles toutes les notes.

Traduction des termes italiens et signes employés en musique.

Rallentando rall.	*en ralentissant*	Tempo giusto	*temps juste*
Ritenuto rit.	*en retenant*	Vivace	*vivement*
Con espressione	*avec expression*	Poco a poco	*peu à peu*
Con fuoco	*avec feu*	Molto	*beaucoup*
Graziozo	*gracieux*	Piu	*plus*
Maëstoso	*majestueux*	Assai	*assez*
Risoluto	*avec résolution*	Piu mosso	*plus vite*
Sostenuto	*soutenu*	Accelerando	*en accélérant*
Scherzo ou Schérzando	*en badinant*	Tempo a tempo	*en mesure, au temps*

126. 129. 130. — Les *quartes* et les *quintes* peuvent être *diminuées, justes* ou *augmentées*. — On ne dit pas (*mineur et majeur*) pour ces deux intervalles, le mot (*juste*) remplace ces expressions. — Toutes les *quartes* du ton de **do** sont *justes*, excepté celle qu'il y a entre **fa** et **si**, qui est *augmentée* (trois tons, *triton*). — Toutes les *quintes* du ton de **do** sont *justes*, excepté celle qu'il y a entre **si** et **fa**, qui est *diminuée*. — Ces *quartes* et *quintes*, dans le ton de **do** servent de *modèles* pour leur *comparaison* avec celles des autres tons. — La *quarte* et la *quinte* justes, étant *baissées* d'un 1/2 ton *chromatique*, deviennent *diminuées* ; *élevées* d'un 1/2 ton *chromatique*, elles deviennent *augmentées*.

140. 141. 142. 143. — La gamme *mineure* est composée de *trois* tons, *trois* demi-tons et d'une *seconde augmentée.* — Les *demi-tons* sont placés du 2e au 3e, du 5e au 6e et du 7e au 8 degré. — La *seconde augmentée* se trouve entre le 6e et le 7e degré. — Il y a une *autre manière* de faire la gamme *mineure.* Elle consiste à faire la 6te et la 7me *majeures* en montant et *mineures* en descendant. — Il n'y a pas de seconde augmentée et la *sensible* n'existe qu'en *montant.* — La 1re de ces deux gammes est considérée *théoriquement* comme étant la *véritable.* — La gamme mineure exprime la *tristesse.* — La *différence* entre cette gamme et la gamme majeure réside dans la 3ce et la 6te, qui sont *mineures* dans la gamme mineure, et *majeures* dans la gamme majeure. — Pour rendre majeure une gamme mineure, il n'y a qu'à élever d'un 1/2 ton *chromatique* la 3ce et la 6te de cette gamme, et vice-versa.

146. 147. 148. 149. — La gamme *majeure* est formée par deux *tétracordes.* — Le tétracorde est un groupe de *quatre notes* qui se suivent dans la gamme et formant deux tons et un 1/2 ton *diatonique.* — Les gammes majeures s'enchaînent au moyen des *tétracordes.* — Pour former les gammes avec *dièzes* il faut considérer le 2e tétracorde d'une 1re gamme comme étant le 1er d'une autre, et former le 2e avec les 4 notes qui se suivent en *montant.* Avoir soin de mettre les accidents nécessaires pour que ce nouveau groupe ressemble au 1er. — Pour former les gammes avec *bémols*, il faut considérer le 1er tétracorde d'une 1re gamme comme étant le 2e d'une autre, et former le 1er avec les 4 notes qui se suivent en *descendant.* Avoir soin de mettre les accidents nécessaires pour que ce nouveau groupe ressemble au 1er.

150. 151. 152. 153. 154. 155. — Les gammes avec *dièzes* s'enchaînent de quinte en quinte en *montant*, ou de quarte en quarte en *descendant.* — Les gammes avec *bémols* s'enchaînent de quarte en quarte en *montant*, ou de quinte en quinte en *descendant.* — Voici le moyen pour savoir dans quel ton on est : Dans les tons avec *dièzes,* le dernier de l'armure est toujours la *note sensible* du ton du morceau ; la note placée un 1/2 ton diatonique au-dessus est la *tonique,* 1er degré. — Dans les tons avec *bémols,* lorsqu'il n'y en a qu'un, on est en **fa** ; différemment, on est toujours dans le ton de l'*avant-dernier* bémol de l'*armure.* — Les tons avec *dièzes* ont tous leur tonique *naturelle ou dièzée ;* ceux avec *bémols* ont tous leur tonique *bémolisée,* excepté celui de **fa**. — Seul, le ton de **do** n'a rien à la *clé.*

156. 157. 158. 159. 160. — On appelle *gammes relatives* deux gammes dont l'une est *majeure* et l'autre *mineure.* Ces deux gammes ont les *mêmes* accidents à la *clé.* La gamme *mineure* est à une tierce mineure *plus bas* que la gamme *majeure* dans l'échelle des sons. — Pour trouver la gamme *mineure* relative d'un ton *majeur*, il n'y a qu'à *descendre,* sur cette dernière, jusqu'à la *3e note :* elle sera la *tonique* cherchée. — Faire l'opération contraire pour trouver le *relatif majeur* d'un ton *mineur.* — La *sensible* de la gamme *mineure* ne figure pas à la *clé.* — Les gammes mineures de **ré** et **sol** ont à la fois le *bémol* et le *dièze.* — On reconnaît qu'on est dans le ton *majeur* ou *mineur* en regardant, dans les 1res mesures, si la 5te du ton majeur est *augmentée.* Si *oui,* on est dans le ton *mineur ;* si *non*, on est dans le ton *majeur.*

TROISIÈME SÉRIE D'ÉTUDES

RÉCITATION DES INTERVALLES

(Se conformer aux instructions des §§ 27, 28, p. 10, et commencer toujours la récitation par celle **des secondes, tierces, quartes et quintes).**

Intervalles de Sixte (6[te])

169. — L'intervalle de **sixte** est formé de *six notes* qui se suivent, avec ou sans suppression des *notes intermédiaires.*

(Le **Maître** *fera réciter ces intervalles dans l'ordre suivant :* **do, ré, mi, fa, sol, la — la, sol, fa, mi, ré, do ; DO, LA — LA, DO — ré, mi, fa, sol, la, si — si, la, sol, fa, mi, ré ; RÉ, SI — SI, RÉ,** etc. *(Parcourir une* **octave** *seulement, et faire remarquer que chaque intervalle se récite d'abord avec les notes* **intermédiaires** *et ensuite sans elles. Faire remarquer aussi que chaque sixte est* **ascendante et descendante).**

Intervalles de Septième (7[me])

170. — L'intervalle de **septième** est formé de *sept notes* qui se suivent, avec ou sans suppression des *notes intermédiaires.*

(Le **Maître** *fera réciter ces intervalles dans l'ordre suivant :* **do, ré, mi, fa, sol, la, si, — si, la, sol, fa, mi, ré, do ; DO, SI — SI, DO — ré, mi, fa, sol, la, si, do — do, si, la, sol, fa, mi, ré ; RÉ, DO — DO, RE,** etc. *(Parcourir une* **octave** *seulement, et faire remarquer que chaque intervalle se récite d'abord avec les notes* **intermédiaires** *et ensuite sans elles. Faire remarquer aussi que chaque septième est* **ascendante et descendante):**

INTERVALLES D'OCTAVE (8^{ves})

171. — L'intervalle d'**octave** est formé de *huit notes* qui se suivent, avec ou sans suppression des *notes intermédiaires*

(*Le* **Maître** *fera réciter ces intervalles dans l'ordre suivant :* **do, ré, mi, fa, sol, la, si, do — do, si, la, sol, fa, mi, ré, do — DO, DO — DO, DO** — etc. *Parcourir une* **octave** *seulement, et faire remarquer que chaque intervalle se récite d'abord avec les notes* **intermédiaires** *et ensuite sans elles. Faire remarquer aussi que chaque octave est* **ascendante** *et* **descendante**).

Nota. — Il faudra réciter tous ces intervalles, depuis les *secondes* jusqu'aux *octaves*, le plus souvent possible. En le faisant avec *persévérance*, les Elèves arriveront à les posséder sans hésitation et à les dire avec une grande rapidité ; ce qui est absolument indispensable.

EXERCICES DE LECTURE SIMPLE

172. — Maintenant, pour continuer la lecture avec des intervalles plus grands que la **quinte** (*lesquels seraient trop difficiles à lire d'après le procédé employé jusqu'ici*), nous allons présenter une autre application de notre système.

173. — Il consiste à *mesurer la distance* à partir de **points de repère** *fixes* pour chaque clé.

174. — Il y en aura **deux** : ce sont les deux notes placées aux extrémités de la portée qui serviront à cet usage (1re *et* 5e *ligne*). — A partir de ces points fixes, aucune note placée sur la portée ou en dehors jusqu'à 2 lignes supplémentaires ne se trouvera à une distance plus grande que celle de **quinte** (*ascendante ou descendante*).



De plus, la **clé**, se trouvant entre les deux points de repère, servira aussi de *point d'appui*.

175. — En résumé, les Élèves devront, pour les *grands* intervalles, mesurer la distance à partir d'un des **points de repère**, ou de la **clé** ; et non à partir de la note précédente : c'est là le *seul changement*.

176. — Donc, pour les *petits* intervalles, ils pourront, s'ils le veulent, continuer à lire comme ils l'ont fait jusqu'à présent ; mais, pour les *grands,* ils s'appuieront sur les points de repère fixes.

Les Elèves habitués à notre *méthode de lecture* ne seront pas gênés par cette nouvelle manière d'opérer, parce qu'en réalité c'est la *continuation* du même *système,* appliqué *différemment*.

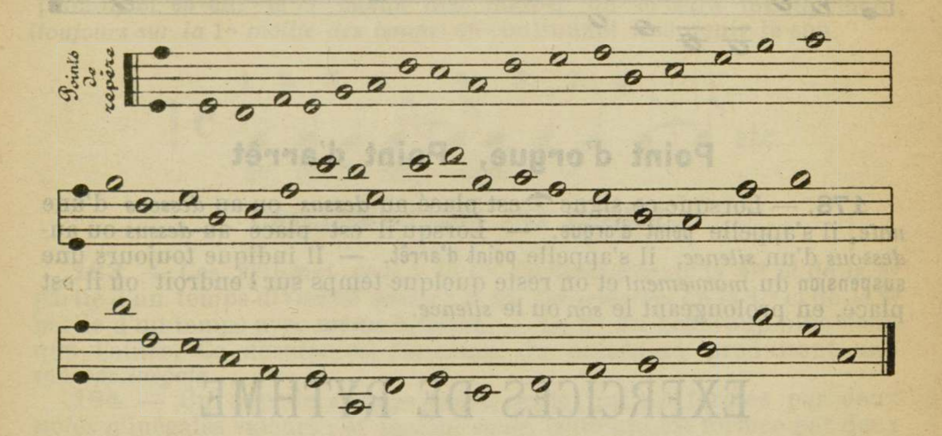
177. — Enfin, avec un entraînement persévérant, ils arriveront certainement à n'avoir besoin d'aucun *point d'appui ;* la place et le nom des notes sur la portée, dans chaque clé, se fixeront irrévocablement dans la mémoire, et alors ils pourront lire couramment.

Mélange des intervalles de 2[de], 3[ce], 4[te], 5[te] et 6[te]

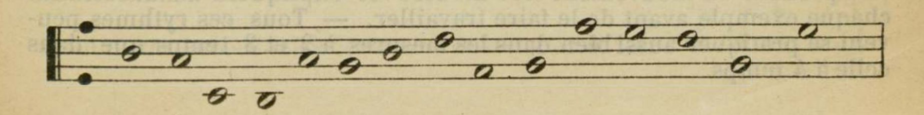
(*Suivre les conseils de la p. 12*)

Les Élèves devront se rappeler, pendant tout le temps de leur lecture dans la même clé, les noms des deux *points de repère.* — Ces deux notes forment toujours un intervalle de seconde (*redoublée*).

(*Il faudra toujours* supposer *une clé au commencement de la portée*).



Mélange des précédents avec la 7[me] en plus





Mélange des précédents avec l'8ve en plus



Point d'orgue, Point d'arrêt

178. — Lorsque ce signe 𝄐 est placé au-*dessus* ou au-*dessous* d'une *note*, il s'appelle **point d'orgue.** — Lorsqu'il est placé au-*dessus* ou au-*dessous* d'un *silence*, il s'appelle **point d'arrêt.** — Il indique toujours une **suspension** du *mouvement* et on reste quelque temps sur l'endroit où il est placé, en prolongeant le *son* ou le *silence*.

EXERCICES DE RYTHME

179. — Les Élèves devront faire tous les rythmes suivants avec la mesure à 4 temps *seulement*. — Ils articuleront les différents rythmes en nommant la note **do.** — Chaque rythme nouveau devra être répété *plusieurs* fois de suite. — Pour tous ces Exercices de rythme, le **Maître** fera prendre un mouvement très modéré et expliquera *minutieusement* chaque exemple avant de le faire travailler. — Tous ces rythmes peuvent se pratiquer aussi bien dans les mesures à 2 et 3 temps que dans celle à 4 temps.

SYNCOPE DE TEMPS

180. — Le rythme suivant change de place les temps *forts* et *faibles* de la mesure et constitue ainsi la *syncope de temps.*

1 2 3 4 1 2 3 4 1

etc.

do, do............ do, do............

CONTRE-TEMPS

181. — Ce rythme est facile d'exécution. — Il n'y a qu'à compter **un** sur chacun des 1/2 soupirs qui occupent la 1re *moitié* des temps.

C'est encore la *syncope*, mais coupée par un silence.

1 2 3 4 1 2 3 4 1

etc.

do, do, do, do, idem.......................

SYNCOPE DE PARTIES DE TEMPS

182. — Cette syncope de *parties de temps* n'est pas autre chose que la *2e moitié d'un temps lié à la 1re du temps suivant*. Il en résulte que *l'articulation* se fait sur la 2e *partie* du temps au lieu d'être sur la 1re.

Pour faciliter l'exécution *assez difficile* de cette syncope, il n'y a qu'à faire comme ci-dessus, pour le *contre-temps*. Seulement, au lieu de prononcer **un** sur la 1re *moitié* des temps, on le dira mentalement, (*toujours sur la 1re moitié des temps*), en continuant à soutenir le son.

1 2 3 4 1 2 3 4 1

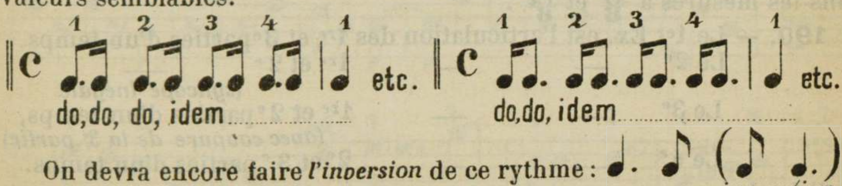
etc.

do, do, do, do, idem..............................

ADJONCTION DU POINT

183. — Ces rythmes sont : le 1er, *l'articulation* de la 1re et de la 4e partie d'un temps divisé en *quatre ;* le 2e, *l'articulation* de la 1re et de la 2e partie d'un temps avec même division. — Le 1er est beaucoup plus usité que l'autre. Ce dernier est *l'inversion* du précédent produisant une *syncope inégale*

184. — On appelle *syncope inégale* celle qui est formée par deux notes d'inégales valeurs ; et *syncope égale*, celle qui est formée par deux valeurs semblables.



On devra encore faire *l'inversion* de ce rythme : ( ) *inversion*

Rythmes divers avec la division par quatre

185. — Le 1er Ex. est l'articulation des 1re, 3e et 4e parties d'un temps.
Le 2e — — 1re, 2e et 3e — —
Le 3e — — 2e, 3e et 4e — —
Le 4e — — 3e et 4e — —

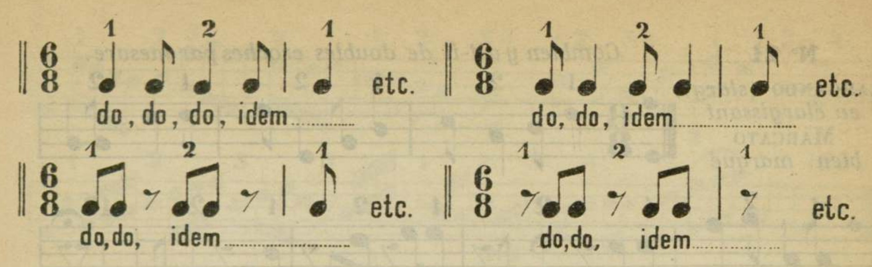
Il faudra compter **un** sur le 1/4 de soupir et le 1/2 soupir des **deux** derniers exemples.



NOTA. — Le 2e Exemple peut-être fait de *deux manières :*
1°, *sans coupure*, en observant la croche *intégralement ;* et 2°, avec la *coupure* dela *4e partie*.

Rythmes divers avec la division par trois

186. — Ces rythmes sont surtout employés dans les *mesures composées.* — Pour les bien comprendre, il n'y a qu'à **décomposer** les temps.
Comme chaque temps est formé de trois parties égales (*3 croches*), il faudra considérer une de ces parties comme **unité** de temps ; de cette manière, la difficulté sera presque *nulle.*
187. — Voici la manière de battre la mesure en *décomposant* les temps : il faut donner à chaque temps **deux** ou **trois** *secousses legères*, suivant que le temps se décompose en *deux* ou en *trois* parties égales. (*Les temps des mesures simples se* **décomposent** *aussi par* **deux** *lorsqu'il y a beaucoup de notes*).
188. — Les Elèves devront s'exercer à battre les mesures à 2, 3 et 4 temps en *décomposant les temps.* — Ils compteront les divisions.
189. — Nous avons mis les exemples suivants en mesure à $\frac{6}{8}$ (*deux temps*), parce que c'est moins fatigant ainsi, mais ils peuvent exister dans les mesures à $\frac{9}{8}$ et $\frac{12}{8}$.
190. — Le 1er Ex. est l'articulation des 1re et 3e parties d'un temps.
Le 2e — — 1re et 2e — (*syncope inégale*
Le 3e — — 1re et 2e parties d'un temps, (*avec coupure de la 3e partie*)
Le 4e — — 2e et 3e parties d'un temps.
Il faudra compter **un** sur les 1/2 *soupirs.*



Mêmes rythmes avec doubles croches



Toutes ces valeurs pourraient être *mélangées* avec des *silences*, mais ces exemples sont suffisants pour guider les Elèves.

EXERCICES DE LECTURE RYTHMIQUE

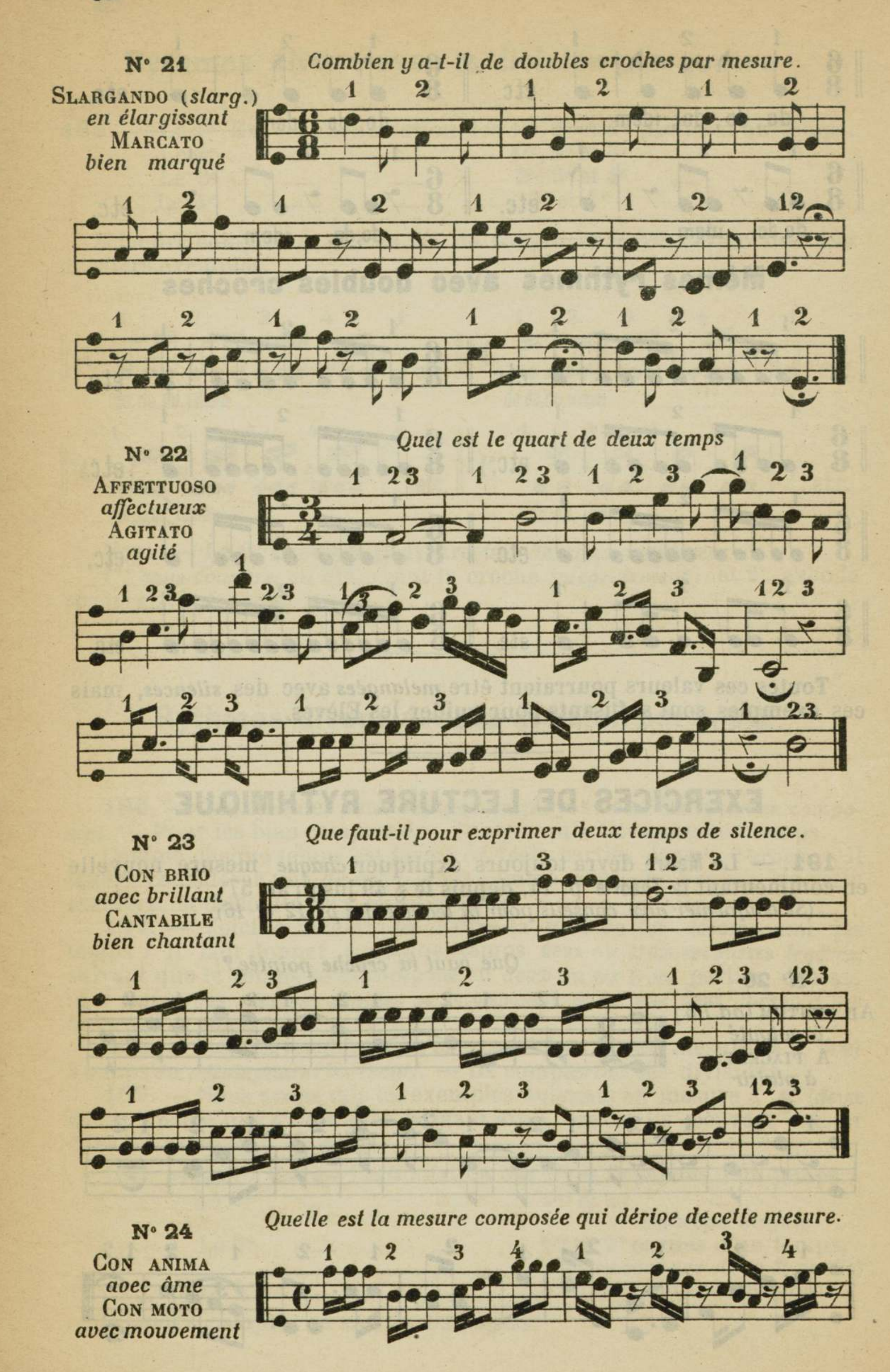
191. — Le **Maître** devra toujours expliquer *chaque* mesure nouvelle en commentant la **Théorie** p. 14, depuis le § 49 jusqu'au 57°.
(*Se conformer aux conseils pour la lecture des p. 12 et 16*).

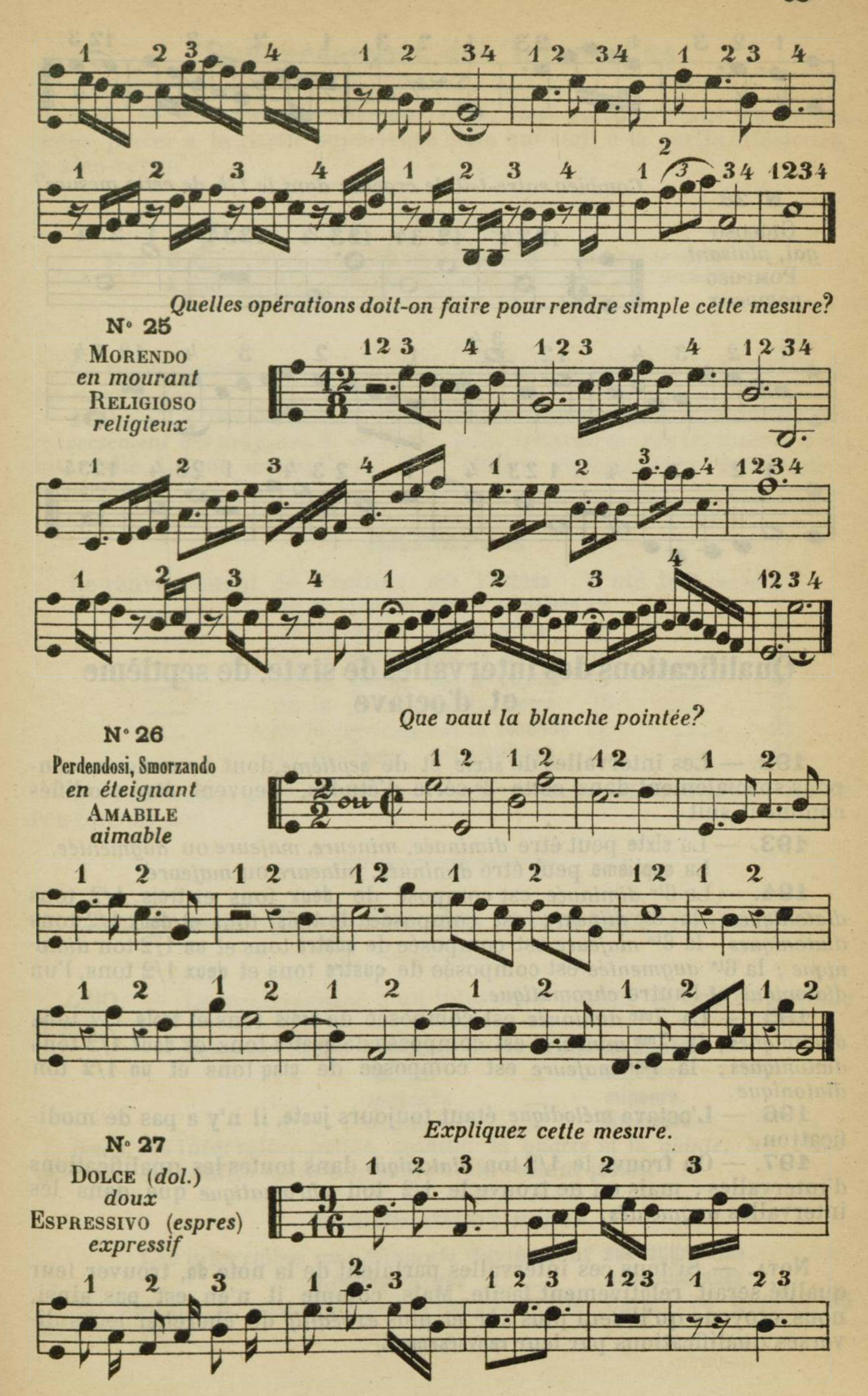
Que vaut la croche pointée ?

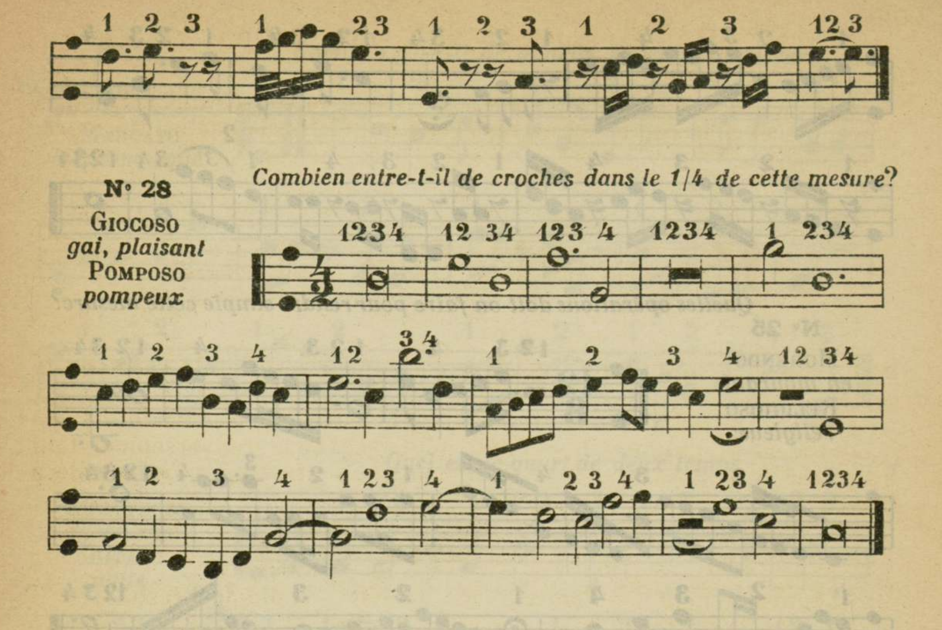
N° 20

AD LIBITUM (*ad lib.*)
à volonté
A PIACERE
à plaisir




N° 21
SLARGANDO (slarg.)
en élargissant
MARCATO
bien marqué
Combien y a-t-il de doubles croches par mesure.
N° 22
AFFETTUOSO
affectueux
AGITATO
agité
Quel est le quart de deux temps
N° 23
CON BRIO
avec brillant
CANTABILE
bien chantant
Que faut-il pour exprimer deux temps de silence.
N° 24
CON ANIMA
avec âme
CON MOTO
avec mouvement
Quelle est la mesure composée qui dérive de cette mesure.


Quelles opérations doit-on faire pour rendre simple cette mesure?
N° 25
Morendo
en mourant
Religioso
religieux
Que vaut la blanche pointée?
N° 26
Perdendosi, Smorzando
en éteignant
Amabile
aimable
ou
Expliquez cette mesure.
N° 27
Dolce (dol.)
doux
Espressivo (espres)
expressif



Qualifications des intervalles de sixte, de septième et d'octave

192. — Les intervalles de *sixte* et de *septième*, dont nous nous occupons spécialement dans cette 3e série d'études, peuvent être modifiés comme il suit :

193. — La **sixte** peut être *diminuée, mineure, majeure* ou *augmentée*.
La **septième** peut être *diminuée, mineure* ou *majeure*.

194. — La 6te *diminuée* est composé de **deux** tons et **trois** 1/2 tons *diatoniques* ; la 6te *mineure* est composée de **trois** tons et **deux** 1/2 tons *diatoniques* ; la 6te *majeure* est composée de **quatre** tons et **un** 1/2 ton *diatonique* ; la 6te *augmentée* est composée de **quatre** tons et **deux** 1/2 tons, l'un *diatonique* et l'autre *chromatique*.

195. — La 7me *diminuée* est composée de **trois** tons et **trois** 1/2 tons *diatoniques* ; la 7me *mineure* est composée de **quatre** tons et **deux** 1/2 tons *diatoniques* ; la 7me *majeure* est composée de **cinq** tons et **un** 1/2 ton *diatonique*.

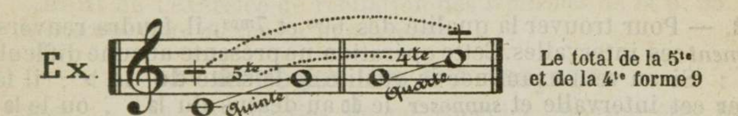
196. — L'octave *mélodique* étant toujours **juste**, il n'y a pas de modification.

197. — On trouve le 1/2 ton *diatonique* dans toutes les qualifications d'intervalles ; mais on ne trouve le 1/2 ton *chromatique* que dans les intervalles *augmentés*.

Nota. — Si tous ces intervalles partaient de la note **do**, trouver leur qualité serait relativement facile. Mais, comme il n'en est pas ainsi, nous croyons qu'il sera plus sûr et plus *expéditif* de chercher leurs diverses qualifications par leur **renversement**,

Renversement des Intervalles

198. — *Renverser un intervalle*, c'est, tout en conservant les mêmes notes, placer à la partie supérieure celle qui était à la partie inférieure, et vice-versa.



Le renversement d'un intervalle est donc le résultat de l'**inversion** de ses *deux notes*.

199. — Le **total** du chiffre représentant l'intervalle et de celui de son *renversement* est toujours 9. — Donc, pour trouver le renversement d'un intervalle, il faut *soustraire* de 9 le chiffre représentant l'intervalle à *renverser*.

EXEMPLE

Le renversement	de l'*unisson*	est **l'octave**	(1 ôté de 9 reste 8)
—	de la *seconde*	est **la septième**	(2 — 7)
—	de la *tierce*	est **la sixte**	(3 — 6)
—	de la *quarte*	est **la quinte**	(4 — 5)
—	de la *quinte*	est **la quarte**	(5 — 4)
—	de la *sixte*	est **la tierce**	(6 — 3)
—	de la *septième*	est **la seconde**	(7 — 2)
—	de l'*octave*	est **l'unisson**	(8 — 1)

Les intervalles plus grands que l'octave (*intervalles redoublés*) ne se renversent pas.

Changement de qualité des intervalles renversés

200. — Le *renversement* d'un intervalle *modifie* sa qualité comme il suit :

Les intervalles *diminués* deviennent **augmentés.**
— *mineurs* — **majeurs.**
— *majeurs* — **mineurs.**
— *augmentés* — **diminués.**

Seuls, les intervalles justes, comme la *quarte* et la *quinte*, ne changent pas de qualité étant renversés : ils restent **justes.**

Qualifications rares

Les intervalles *sous-diminués* deviennent **sur-augmentés.**
— *sur-augmentés* — **sous-diminués.**

En résumé, le renversement d'un intervalle change sa qualité en *sens inverse.*

201. — La *théorie* du renversement étant établie, on devra maintenant s'en servir pour trouver la qualité des *sixtes* et *septièmes*.

APPLICATIONS

202. — Pour trouver la qualité des 6tes et 7mes, il faudra renverser *mentalement* ces intervalles. Cette opération ne présente aucune difficulté.

Ex. : Si on veut examiner la qualité de la sixte **do la ♭**, il faut renverser cet intervalle et *supposer* le **do** au-dessus du **la ♭**, ou le **la ♭** au-dessous du **do**. — Comme, dans ce cas, il y a *deux tons*, c'est une **tierce majeure**. — Or, sachant, d'après ce qui a été dit précédemment, *que la tierce majeure renversée produit la sixte mineure*, l'intervalle **do la ♭**, qui est le renversement de la tierce majeure **la ♭ do** *supposée*, est une **sixte mineure**.

Autre Ex. : Si on veut examiner la qualité de la septième **do ♯ si ♭**, il faut renverser cet intervalle et *supposer* le **do ♯** au-dessus du **si ♭**, ou le **si ♭** au-dessous du **do ♯**. — Comme, dans ce cas, il y a *un ton et un 1/2 ton chromatique*, c'est une **seconde augmentée**. — Or, sachant, d'après ce qui a été dit précédemment, que la *seconde augmentée produit la septième diminuée*, l'intervalle **do ♯ si ♭**, qui est le renversement de la seconde augmentée **si ♭ do ♯** *supposée*, est une **septième diminuée**.



EXERCICES D'INTONATION

Ton majeur de DO (suite)

Chant de la *Formule mnémonique* en **do** *majeur*, p. 35.

Examen des Sixtes appartenant au ton majeur de DO

203. — Le **Maître** devra nommer ces intervalles, et les Elèves, les yeux sur le *clavier*, devront dire leur qualité. (*Se rappeler qu'il faut opérer par le* **renversement**).

Ex.	Le Maître,	L'Élève,	Le Maître,	L'Élève.	
	do, la	(*majeure*)	**ré, si**	(*majeure*)	etc.

Chant de l'exercice de récitation des *sixtes* de la p. 55.

Examen des septièmes appartenant au ton majeur de DO

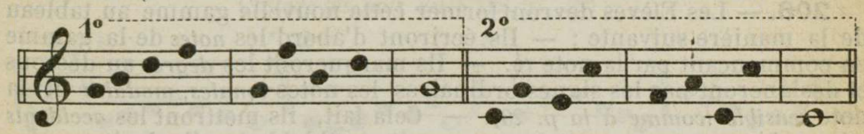
(*Faire comme précédemment pour les sixtes*)

Ex.	Le Maître, **do, si**	L'Élève, (*majeure*)	Le Maître, **ré, do**	L'Élève, (*mineure*)	etc.

Chant de l'exercice de récitation des *septièmes* de la p. 55.
Octave. (*Pas d'examen ni de chant*).

Arpèges en DO majeur

204. — Les deux parties de cet Exercice devront être travaillées séparément. — Quand elles seront bien sues, on les chantera en les réunissant (*Prendre un mouvement très modéré*).



(*L'intervalle de* **septième** *s'obtient très facilement en faisant d'abord l'8^ve^* **mentalement**).

Ton mineur de LA (suite)

Chant de la *Formule mnémonique* en **la** *mineur, p. 38.*

Arpèges en LA mineur

(*Suivre les avis du* § *204 ci-dessus*).



Ton majeur de SOL (suite)

Chant de la *Formule mnémonique* en **sol** *majeur, p. 42.*

Examen des Sixtes appartenant au ton majeur de SOL

205. — On devra faire cet Exercice comme il est dit au § 203, p. 66 (*en sol*). Le **Maître** ne nommera que les notes des intervalles, sans désigner *l'accident.*

Chant de l'Exercice de récitation des *sixtes* de la p. 55 (*en sol*).

Examen des Septièmes appartenant au ton majeur de SOL

(*Faire comme précédemment pour les sixtes*)

Chant de l'exercice de récitation des *septièmes* de la p. 55 (*en sol*).
Octave. (*Pas d'examen ni de chant*).

Arpèges en SOL majeur

(*Suivre les avis du* § *204 ci-dessus*)



Ton mineur de MI (suite)

Chant de la *Formule mnémonique* en **mi** *mineur*, *p. 43*.

Arpèges en MI mineur

(*Suivre les avis du § 204, p. 67*).



Exercices d'intonation en RÉ majeur (deux dièzes : fa ♯ do ♯)

206. — Les Elèves devront former cette nouvelle gamme au tableau de la manière suivante : — Ils écriront d'abord les *notes* de la gamme en commençant par la note **ré**. — Ils marqueront les *degrés* au-dessous et désigneront par les signes ordinaires les notes *tonales*, *modales* et la note *sensible* (*comme à la p. 20*). — Cela fait, ils mettront les *accidents* nécessaires pour que cette gamme soit semblable à celle de **do** (*gamme type*).

Les Elèves chanteront cette gamme ainsi que l'accord parfait du ton.

Examen des Secondes appartenant au ton majeur de RÉ

RÉCAPITULATION. — Nous rappelons aux Élèves que la *qualite* des **secondes** et des **tierces** se reconnaît par leur *composition* en tons et en 1/2 tons ; — celle des **quartes** et **quintes**, par leur *comparaison* avec celles du ton de **do** ; — et enfin, la *qualité* des **sixtes** et **septiemes** s'obtient par leur *renversement*.

Il y a un autre moyen de savoir la qualité des intervalles. Ce moyen consiste à voir si la note supérieure d'un intervalle fait partie de la gamme majeure de la note grave. Or, toutes les notes d'une gamme majeure forment avec sa tonique des intervalles majeurs, excepté la 4te et la 5te, qui sont justes. Mais, pour cela, il faut connaître toutes les gammes majeures ; pour le moment, notre système est plus pratique.

On devra faire l'examen des **secondes** comme il est dit § 92, p. 21 (*en ré*) (*Le* **Maître** *ne nommera pas les accidents*).

Chant de l'exercice de récitation des *secondes* de la p. 10 (*en ré*).

Examen des Tierces appartenant au ton majeur de RÉ

(*Faire comme précédemment pour les secondes*)

Chant de l'exercice de récitation des *tierces* de la p. 10 (*en ré*).

Examen des Quartes appartenant au ton majeur de RÉ

On devra faire cet exercice comme il est dit au § 134, p. 35.

Chant de l'exercice de récitation des *quartes* de la p. 26 (*en ré*).

Examen des Quintes appartenant au ton majeur de RÉ

(*Faire comme précédemment pour les quartes*)

Chant de l'exercice de récitation des *quintes* de la p. 26 (*en ré*).

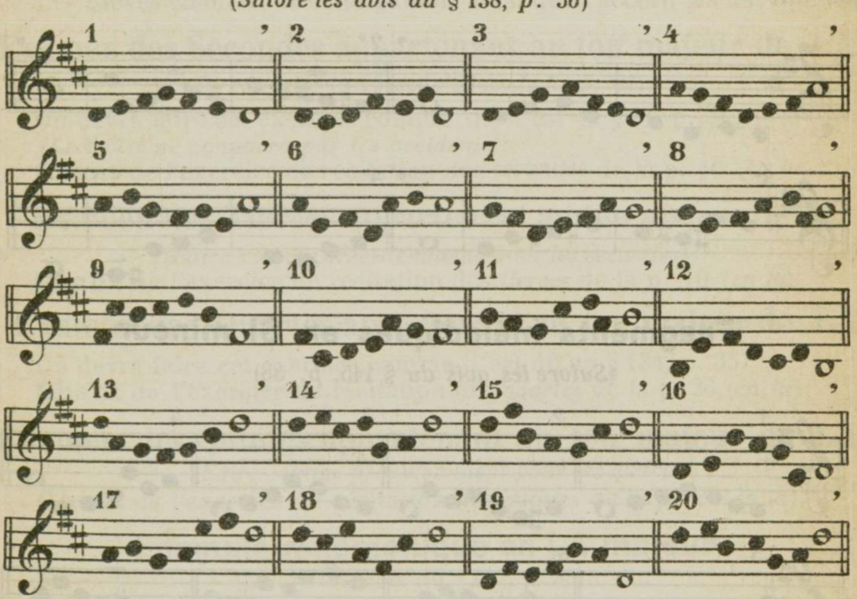
Formule mnémonique en RÉ majeur

(*Suivre les avis du* § 137, *p. 35*)



Fragments mélodiques en RÉ majeur

(*Suivre les avis du* § 138, *p. 36*)



Examen des Sixtes appartenant au ton majeur de RÉ

On devra faire cet exercice comme il est dit au §.203, p. 66. (*en ré*). (*Le* **Maître** *ne nommera pas les accidents*).

Chant de l'exercice de récitation des *sixtes* de la p. 55 (*en ré*).

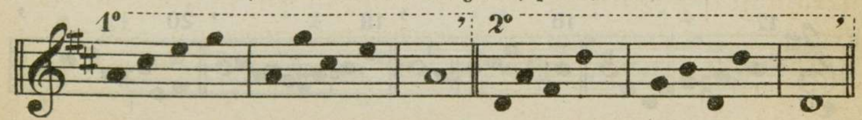
Examen des Septièmes appartenant au ton majeur de RÉ

(*Faire comme précédemment pour les sixtes*)

Chant de l'exercice de récitation des *septièmes* de la p. 55 (*en ré*).
Octave. (*Pas d'examen ni de chant*).

Arpèges en RÉ majeur

(*Suivre les avis du* § 204, *p. 67*).



Exercices d'intonation en SI mineur (deux dièzes : fa♯ do♯)

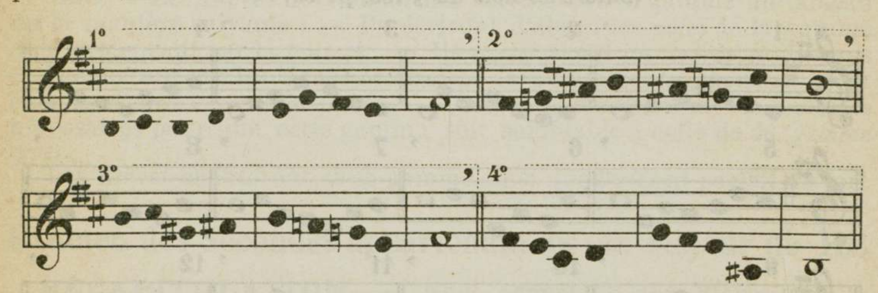
(*Mode mineur relatif de Ré majeur*)

207. — Les Elèves devront former cette nouvelle gamme au tableau comme il a été dit au § 206, p. 68. — Ils commenceront par la note si et reproduiront les intervalles de la *gamme mineure du* § 140, *p.* 37.

Les Elèves chanteront cette gamme ainsi que l'accord parfait du ton.

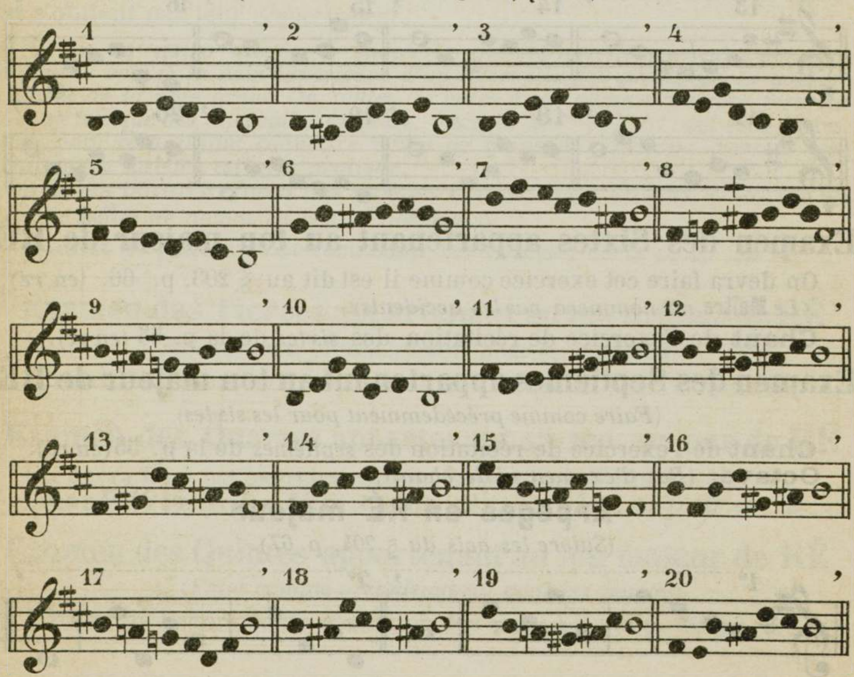
Formule mnémonique en SI mineur

Nota. — Pour chanter cette *formule*, on devra suivre les indications du § 137, p. 35, et surveiller la justesse de la *seconde augmentée* signalée par une +



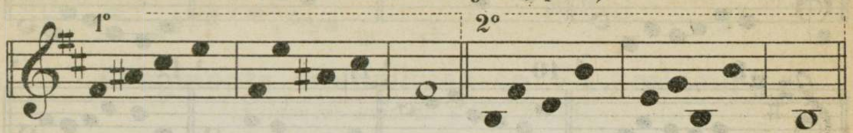
Fragments mélodiques en SI mineur

(*Suivre les avis du* § 145, *p.* 38)



Arpèges en SI mineur

(*Suivre les avis du* § *204, p. 67*)



(*Allez à l'audition en* ré majeur *et en* si mineur, *p. 80*).

Exercices d'intonation en LA majeur (trois dièzes : fa ♯, do ♯, sol ♯)

208. — Les Elèves devront former cette nouvelle gamme au tableau comme il a été dit au § 206, p. 68. — Ils commenceront par la note la et reproduiront les intervalles de la *gamme majeure* de **do** (*gamme type*).

Les Elèves chanteront cette gamme ainsi que l'accord parfait du ton.

Examen des Secondes appartenant au ton majeur de LA

(*Se rappeler la* récapitulation *de la p. 68*).

On devra faire cet exercice comme il est dit au § 92, p. 21 (*en la*).

(*Le* Maître *ne nommera pas les accidents*).

Chant de l'exercice de récitation des *secondes* de la p. 10 (*en la*).

Examen des Tierces appartenant au ton majeur de LA

(*Faire comme précédemment pour les secondes*)

Chant de l'exercice de récitation des *tierces* de la p. 10 (*en la*).

Examen des Quartes appartenant au ton majeur de LA

On devra faire cet exercice comme il est dit au § 134, p. 35.

Chant de l'exercice de récitation des *quartes* de la p. 26 (*en la*).

Examen des Quintes appartenant au ton majeur de LA

(*Faire comme précédemment pour les quartes*)

Chant de l'exercice de récitation des *quintes* de la p. 26 (*en la*).

Formule mnémonique en LA majeur

(*Suivre les avis du* § 137, *p. 35*)



Fragments mélodiques en LA majeur

(*Suivre les avis du* § 138, *p. 36*)





Examen des Sixtes appartenant au ton majeur de LA

On devra faire cet exercice comme il est dit au § 203, p. 66 *(en la)*.
(*Le* **Maître** *ne nommera pas les accidents*).

Chant de l'exercice de récitation des *sixtes* de la p. 55 (*en la*).

Examen des Septièmes appartenant au ton majeur de LA

(*Faire comme précédemment pour les sixtes*)

Chant de l'exercice de récitation des *septièmes* de la p. 55 (*en la*).
Octave. (*Pas d'examen ni de chant*).

Arpèges en LA majeur

(*Suivre les avis du § 204, p. 67*).



Exercices d'intonation en FA♯ mineur (trois dièzes: fa♯, do♯, sol♯)

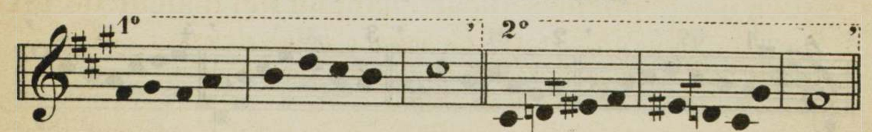
(*Mode mineur relatif de LA majeur*)

209. — Les Elèves devront former cette nouvelle gamme au tableau comme il a été dit au § 206, p. 68. — Ils commenceront par la note **fa♯** et reproduiront les intervalles de la *gamme mineure du* § 140, p. 37.

Les Elèves chanteront cette gamme ainsi que l'accord parfait du ton

Formule mnémonique en FA♯ mineur

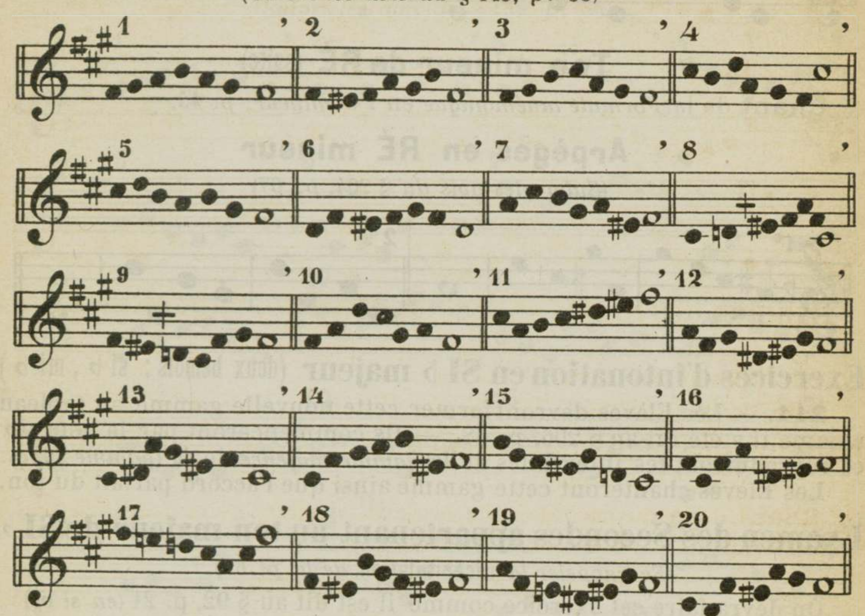
Nota. — Pour chanter cette *formule*, on devra suivre les indications du § 137, p. 35, et surveiller la justesse de la *seconde augmentee*, signalée par une +





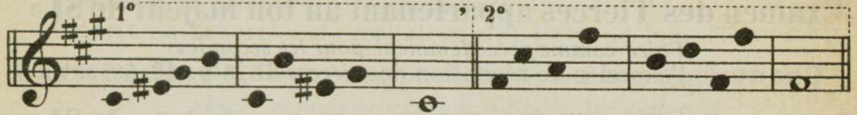
Fragments mélodiques en FA ♯ mineur

(*Suivre les avis du* § 145, *p.* 38)



Arpèges en FA ♯ mineur

(*Suivre les avis du* § *204, p. 67*).



(*Allez à l'audition en* la majeur *et en* fa ♯ mineur, *p.* 81).

· Ton majeur de FA (suite)

Chant de la *Formule mnémonique* en fa *majeur, p. 44*.

Examen des Sixtes appartenant au ton majeur de FA

210.— On devra faire cet exercice comme il est dit au § 203, p. 66 (*en fa*).

Le **Maître** ne nommera que les notes des intervalles, sans désigner *l'accident*.

Chant de l'exercice de récitation des *sixtes* de la p. 55 (*en fa*).

Examen des Septièmes appartenant au ton majeur de FA

(*Faire comme précédemment pour les sixtes*)

Chant de l'exercice de récitation des *septièmes* de la p. 55 (*en fa*).

Octave. (*Pas d'examen ni de chant*).

Arpèges en FA majeur

(*Suivre les avis du* § 204, *p.* 67)



Ton mineur de RÉ (suite)

Chant de la *Formule mnémonique* en **ré** *mineur, p.* 45.

Arpèges en RÉ mineur

(*Suivre les avis du* § 204, *p.* 67)



Exercices d'intonation en SI ♭ majeur (deux bémols : si ♭, mi ♭)

211. — Les Elèves devront former cette nouvelle gamme au tableau comme il a été dit au § 206, p. 68. — Ils commenceront par la note si ♭ et reproduiront les intervalles de la *gamme majeure* de do (*gamme type*).

Les Elèves chanteront cette gamme ainsi que l'accord parfait du ton.

Examen des Secondes appartenant au ton majeur de SI ♭

(*Se rappeler la* récapitulation *de la p. 68*).

On devra faire cet exercice comme il est dit au § 92, p. 21 (*en si* ♭)
(*Le* Maître *ne nommera pas les accidents*).
Chant de l'exercice de récitation des *secondes* de la p. 10 (*en si* ♭).

Examen des Tierces appartenant au ton majeur de SI ♭

(*Faire comme précédemment pour les secondes*)
Chant de l'exercice de récitation des *tierces* de la p. 10 (*en si* ♭).

Examen des Quartes appartenant au ton majeur de SI ♭

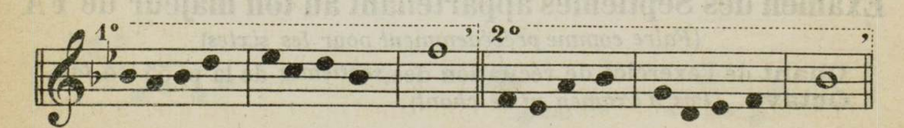
On devra faire cet exercice comme il est dit au § 134, p. 35.
Chant de l'exercice de récitation des *quartes* de la p. 26 (*en si* ♭).

Examen des Quintes appartenant au ton majeur de SI ♭

(*Faire comme précédemment pour les quartes*)
Chant de l'exercice de récitation des *quintes* de la p. 26 (*en si* ♭).

Formule mnémonique en SI ♭

(*Suivre les avis du* § 137, *p* 35)



Fragments mélodiques en SI ♭

(*Suivre les avis du* § 138, *p.* 36)

Examen des Sixtes appartenant au ton majeur de SI ♭

On devra faire cet exercice comme il est dit au § 203, p. 66 (*en si* ♭).
(*Le* **Maître** *ne nommera pas les accidents*).

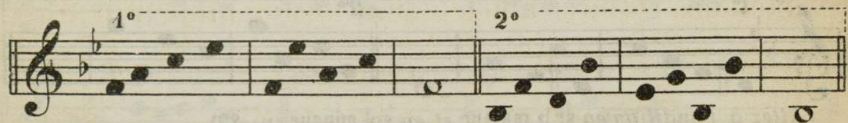
Chant de l'exercice de récitation des *sixtes* de la p. 55 (*en si* ♭).

Examen des Septièmes appartenant au ton majeur de SI ♭

(*Faire comme précédemment pour les sixtes*)

Chant de l'exercice de récitation des *septièmes* de la p. 55 (*en si* ♭).
Octave. (*Pas d'examen ni de chant*).

Arpèges en SI ♭ majeur (*Suivre les avis du* § *204*, *p. 67*).



Exercices d'intonation en SOL mineur (deux bémols: si ♭, mi ♭)

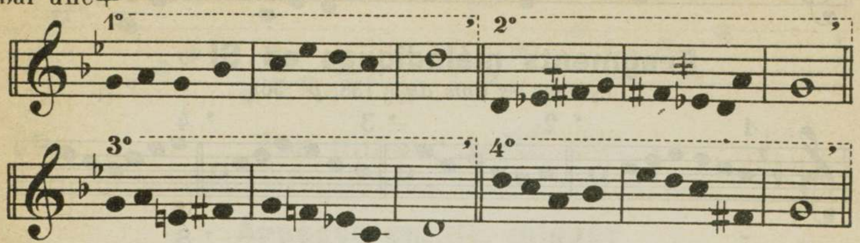
(*Mode mineur relatif de SI* ♭ *majeur*)

212. — Les Elèves devront former cette nouvelle gamme au tableau comme il a été dit au § 206, p. 68. — Ils commenceront par la note sol et reproduiront les intervalles de la *gamme mineure du* § 140, *p.* 37.

Les Elèves chanteront cette gamme ainsi que l'accord parfait du ton.

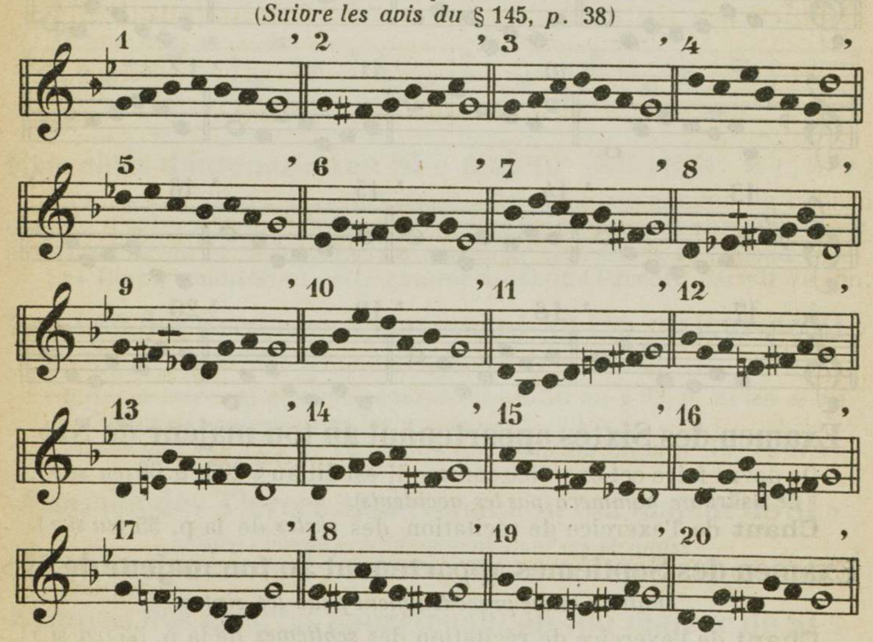
Formule mnémonique en SOL mineur

Nota — Pour chanter cette *formule*, on devra suivre les indications du § 137, p. 35, et surveiller la justesse de la *seconde augmentée*, signalée par une +



Fragments mélodiques en SOL mineur

(*Suivre les avis du* § 145, *p.* 38)



Arpèges en SOL mineur

(*Suivre les avis du* § *204, p. 67*)

1° 2°

(*Allez à l'audition en* si ♭ majeur *et en* sol mineur, *p. 82*).

Exercices d'intonation en MI ♭ majeur (trois bémols: si ♭, mi ♭, la ♭)

213. — Les Elèves devront former cette nouvelle gamme au tableau comme il a été dit au § 206, p. 68. — Ils commenceront par la note mi ♭ et reproduiront les intervalles de la *gamme majeure* de do (*gamme type*).

Les Elèves chanteront cette gamme ainsi que l'accord parfait du ton.

Examen des Secondes appartenant au ton majeur de MI ♭

(*Se rappeler la* récapitulation *de la p. 68*).

On devra faire cet exercice comme il est dit au § 92, p. 21 (*en mi* ♭) (*Le* Maître *ne nommera pas les accidents*).

Chant de l'exercice de récitation des *secondes* de la p. 10 (*en mi* ♭).

Examen des Tierces appartenant au ton majeur de MI ♭

(*Faire comme précédemment pour les secondes*)

Chant de l'exercice de récitation des *tierces* de la p. 10 (*en mi*♭).

Examen des Quartes appartenant au ton majeur de MI ♭

On devra faire cet exercice comme il est dit au § 134, p. 35.

Chant de l'exercice de récitation des *quartes* de la p. 26 (*en mi* ♭).

Examen des Quintes appartenant au ton majeur de MI ♭

(*Faire comme précédemment pour les quartes*)

Chant de l'exercice de récitation des *quintes* de la p. 26 (*en mi* ♭).

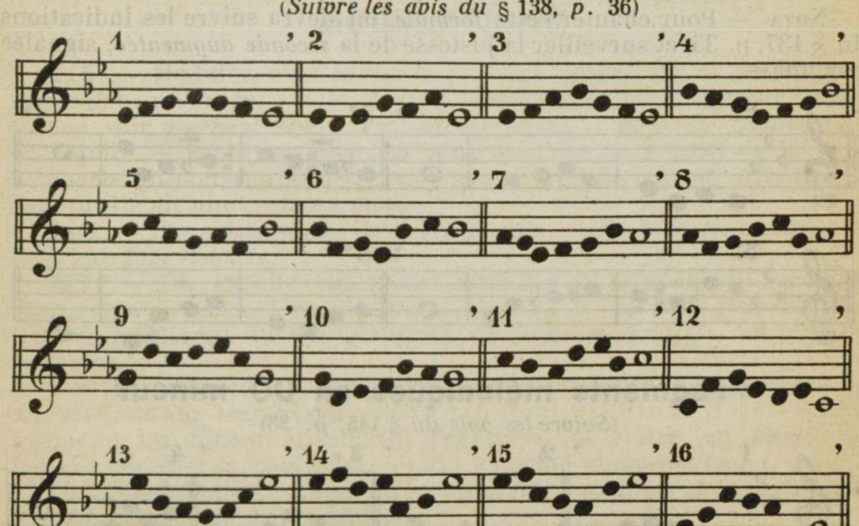
Formule mnémonique en MI ♭

(*Suivre les avis du* § 137, *p.* 35)



Fragments mélodiques en MI ♭

(*Suivre les avis du* § 138, *p.* 36)





Examen des Sixtes appartenant au ton majeur de MI ♭

On devra faire cet exercice comme il est dit au § 203, p. 66 (*en mi* ♭).
(*Le Maître ne nommera pas les accidents*).

Chant de l'exercice de récitation des *sixtes* de la p. 55 (*en mi* ♭).

Examen des Septièmes appartenant au ton majeur de MI ♭

(*Faire comme précédemment pour les sixtes*)

Chant de l'exercice de récitation des *septièmes* de la p. 55 (*en mi* ♭).
Octave. (*Pas d'examen ni de chant*).

Arpèges en MI ♭

(*Suivre les avis du § 204, p. 67*).



Exercices d'intonation en DO mineur (trois bémols: si ♭, mi ♭, la ♭)

(*Mode mineur relatif de MI* ♭ *majeur*)

214. — Les Elèves devront former cette nouvelle gamme au tableau comme il a été dit au § 206, p. 68. — Ils commenceront par la note **do** et reproduiront les intervalles de la *gamme mineure du* § 140, *p.* 37.

Les Elèves chanteront cette gamme ainsi que l'accord parfait du ton.

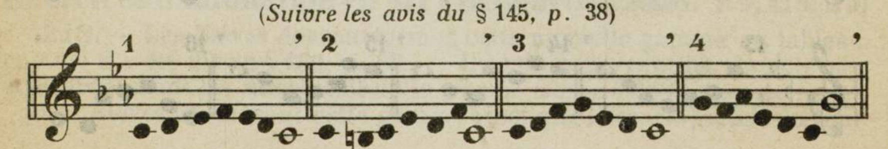
Formule mnémonique en DO mineur

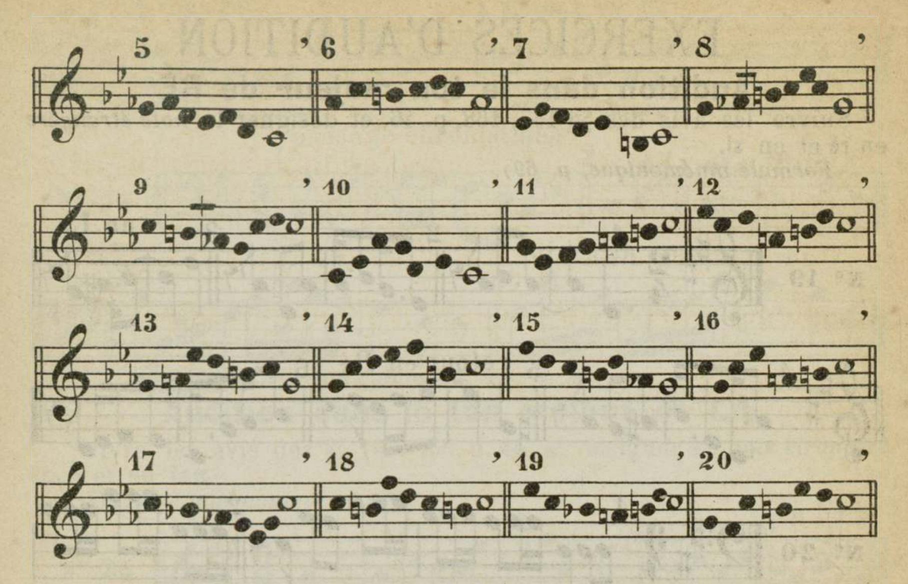
Nota. — Pour chanter cette *formule*, on devra suivre les indications du § 137, p. 35, et surveiller la justesse de la *seconde augmentée*, signalée par une +



Fragments mélodiques en DO mineur

(*Suivre les avis du* § 145, *p.* 38)





Arpèges en DO mineur

(*Suivre les avis du § 204, p. 67*)



(*Allez à l'audition en* mi♭majeur *et en* do mineur, *p. 83*).

MODULATIONS

215. — Moduler, c'est *quitter le ton* dans lequel on se trouve pour entrer dans un autre. — Ce changement de tonalité se fait par l'*introduction*, soit au *chant,* soit à l'*accompagnement*, d'une *note étrangère* au ton établi. — Cette note est, le plus souvent, la *sensible* ou la *sous-dominante* du nouveau ton. — Pour que la modulation soit *définitive,* il faut qu'elle ait une certaine *durée*.

216. — Il y a **deux** sortes de modulations : celle aux *tons voisins* et celle aux *tons éloignés.*

217. — On appelle *tons voisins* ceux qui ne diffèrent du ton principal que *d'un accident,* en plus ou en moins ; — les *tons éloignés* sont ceux qui diffèrent du ton principal de *plusieurs accidents,* en plus ou en moins.

Dans les exercices d'audition qui vont suivre, nous avons indiqué les modulations aux *tons voisins.*

Quand les Elèves chanteront l'exercice en entier, *en lisant,* ils devront désigner la *note étrangère* qui a amené la *modulation.*

Les modulations aux *tons éloignés* ne seront employées que dans la 4e et dernière série de nos **Études**.

EXERCICES D'AUDITION

Audition dans le ton majeur de RÉ

Suivre les avis des §§ 167, 168, p. 46, et désigner la *note étrangère* en ré et en si.

(*Formule mnémonique, p. 69*).



3 en Sol — 4 retour en Si

passage chromatique

N° 24 — 1 — 2

3 — retour en Si — 4

(*Allez aux duos* **12**, **13**, *p. 85*)

Audition dans le ton majeur de LA

Suivre les avis des §§ 167, 168, p. 46, et désigner la *note étrangère* en la et en fa♯

Formule mnémonique, p. 71).

N° 25 — 1 — 2 — 3 en Fa ♯

Ré — 4 en Fa ♯ — 5 retour en La — 6

N° 26 — 1 — 2

en Fa ♯ — 3 — retour en La — 4

N° 27 — 1

2 en Si — Retour en La

Audition dans le ton mineur de FA♯

(*Mode mineur relatif de LA majeur*)

(*Formule mnémonique, p. 72*)

N° 28 — 1 — 2 — 3

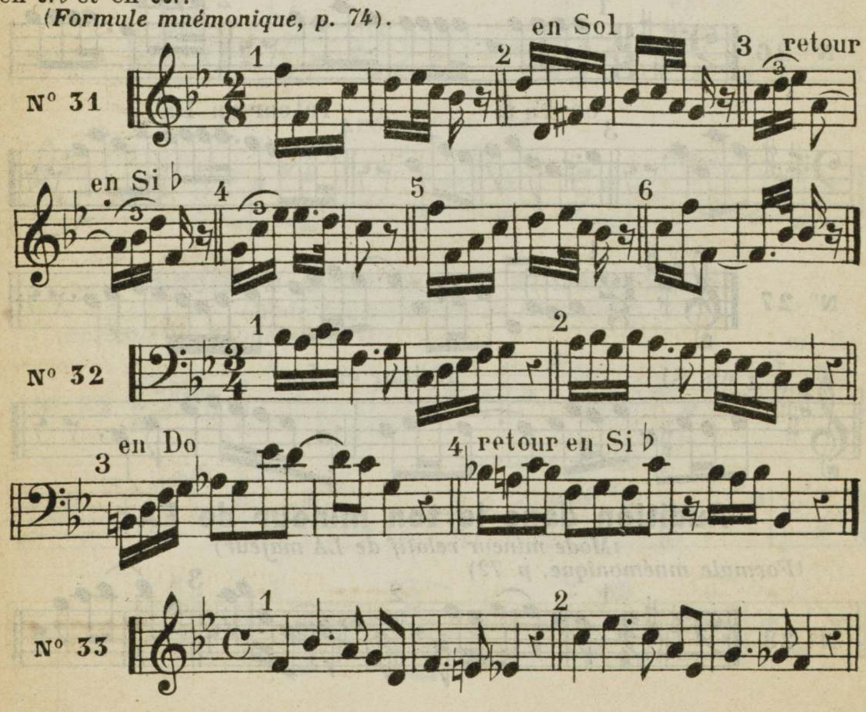


(*Allez aux duos* **14**, **15**, *p. 85*)

Audition dans le ton majeur de SI ♭

Suivre les avis des §§ 167, 168, p. 46, et désigner la *note étrangère* en **si**♭ et en **sol**.

(*Formule mnémonique, p. 74*).



3 en Mi ♭ — 4 retour en Si ♭

Audition dans le ton mineur de SOL

(*Mode mineur relatif de SI ♭ majeur*)

(*Formule mnémonique, p. 76*)

N° 34 — 1 — 2

3 en Mi ♭ — 4 retour en Sol — 5

N° 35 — 1 — 2

3 en Si ♭ — 4 — 5 retour en Sol

N° 36 — 1 — 2

3 en Fa — 4 retour en Sol — 5

(*Allez aux duos* **14**, **15**, *p. 85*)

Audition dans le ton majeur de MI ♭

Suivre les avis des §§ 167, 168, p. 46, et désigner la *note étrangère* en mi ♭ et en do.

(*Formule mnémonique, p. 77*).




N° 38
en Sol
retour en Mi♭
N° 39
2 en Do
retour en Mi ♭
Audition dans le ton mineur de DO
(Mode mineur relatif de MI♭majeur)
(Formule mnémonique, p. 78)
N° 40
en Sol
retour en Do
N° 41
en Si ♭
retour en Do
N° 42
en Mi ♭
retour en Do
(Allez aux duos 18, 19, p. 86)

DUOS

(*Se conformer aux instructions du* § 101, *p*. 22).

Moderato

12

f *f*

Lento

13

f

Con Moto

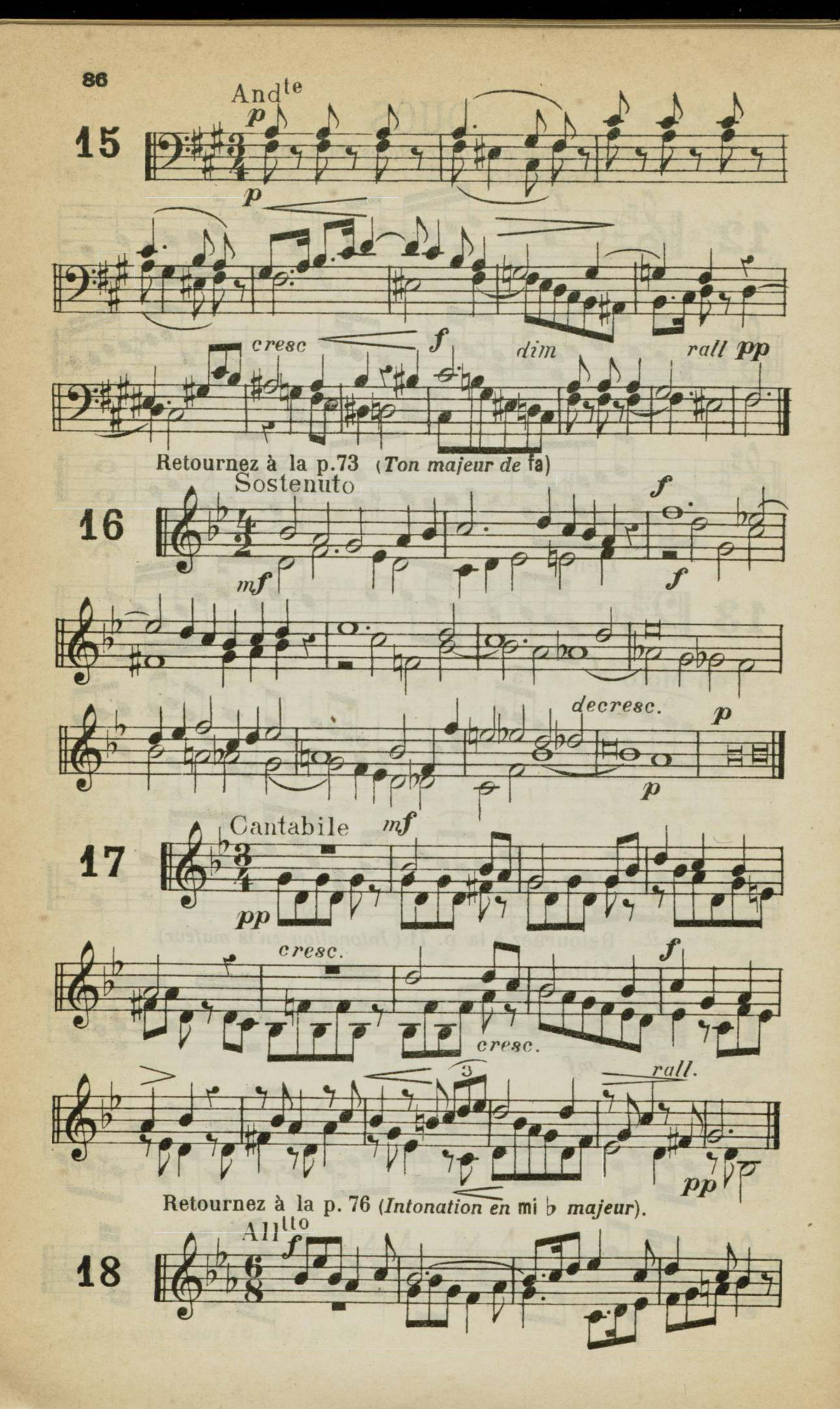
3 3 3 3 3

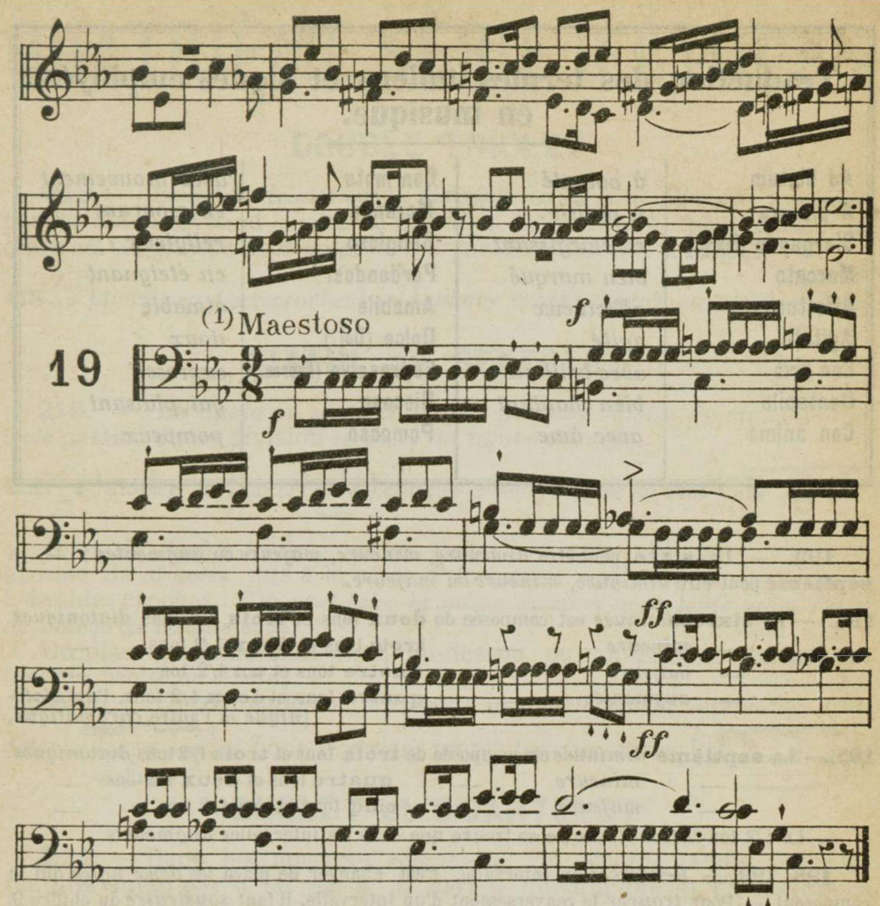
Retournez à la p. 71 (*Intonation en* la *majeur*).

Giocoso

14

mf *mf*


Andte
15
p
p
cresc
f
dim
rall pp
Retournez à la p.73 (Ton majeur de fa)
Sostenuto
16
f
mf
f
decresc.
p
p
Cantabile
mf
17
pp
cresc.
f
cresc.
rall.
3
pp
Retournez à la p. 76 (Intonation en mi ♭ majeur).
Allto
f
18



(1) *Les points allongés, ou virgules. placés au-dessus ou au-dessous des notes, indiquent qu'on doit les* **détacher**, *les* **marteler.**

RÉSUMÉ THÉORIQUE DE LA TROISIÈME SÉRIE

NOTA. — Les numéros omis sont ceux qui n'ont aucune *importance théorique.*

169, 170, 171. — L'intervalle de *sixte* est formé de **six** notes qui se suivent.— Celui de *septième* en a **sept** et l'*octave* en a **huit.**

173. 174. — A partir de l'intervalle de *sixte*, le système de lecture est modifié. — On devra s'appuyer sur des *points de repère* fixes et sur les *clés.*

186, 187. — Dans les mesures simples ou composées, lorsqu'il y a beaucoup de notes on doit *décomposer* les temps et prendre une partie de temps pour en faire un temps. — En battant la mesure, on décompose le temps en donnant des *secousses légères* à chaque temps. — Chaque secousse représente un des temps *décomposés.*

Traduction des termes italiens et signes employés en musique.

Ad libitum	*à volonté*	Con moto	*avec mouvement*
A piacere	*à plaisir*	Morendo	*en mourant*
Slargando (Slarg.)	*en élargissant*	Religioso	*religieux*
Marcato	*bien marqué*	Perdendosi	*en éteignant*
Affettuoso	*affectueux*	Amabile	*aimable*
Agitato	*agité*	Dolce (Dol.)	*doux*
Con brio	*avec brillant*	Espressivo (Espres.)	*expressif*
Cantabile	*bien chantant*	Giocoso	*gai, plaisant*
Con anima	*avec âme*	Pomposo	*pompeux*

193. — La **sixte** peut être *diminuée*, *mineure*, *majeure* ou *augmentée* ; — la **septième** peut être *diminuée*, *mineure* ou *majeure*.

194. — La **sixte** *diminuée* est composée de **deux** tons et **trois** 1/2 tons *diatoniques*.
— *mineure* — **trois** tons et **deux** 1/2 tons —
— *majeure* — **quatre** tons et **un** 1/2 ton —
— *augmentée* — **quatre** tons et **deux** 1/2 tons, l'un *diato-* [*nique* et l'autre *chromatique*.

195. — La **septième** *diminuée* est composée de **trois** tons et **trois** 1/2 tons *diatoniques*.
— *mineure* — **quatre** tons et **deux** 1/2 tons —
— *majeure* — **cinq** tons et **un** 1/2 ton —

— Le 1/2 ton *chromatique* ne se trouve que dans les intervalles *augmentés*.

198, 199. — *Renverser* un intervalle, c'est changer de place les *deux notes* qui le composent. — Pour *trouver* le renversement d'un intervalle, il faut *soustraire* du chiffre 9. — Le renversement de l'*unisson* est l'*octave* — de la *seconde*, la *septième* — de la *tierce*, la *sixte* — de la *quarte*, la *quinte* — de la *quinte*, la *quarte* — de la *sixte*, la *tierce* — de la *septième*, la *seconde* ; et de l'*octave*, l'*unisson*.

200. — Le renversement d'un intervalle *change* sa *qualité* en *sens inverse*. — Les intervalles **diminués** deviennent *augmentés* ; — les **mineurs**, *majeurs* ; — les **augmentés**, *diminués*. — *Seuls*, les intervalles **justes** ne changent pas de qualité étant *renversés*.

215. 216. 217. — *Moduler*, c'est quitter le ton dans lequel on se trouve pour entrer dans un autre. — La note *étrangère* qui amène la *modulation* est le plus souvent la *sensible* ou la *sous-dominante* du nouveau ton. — Il y a **deux** sortes de modulations : celles aux *tons voisins* et celles aux *tons éloignés* — Les modulations aux *tons voisins* sont celles qui ne diffèrent du *ton principal* que par **un** *accident*, en plus ou en moins ; — les autres diffèrent du *ton principal* de *plusieurs accidents*, en plus ou en moins.

QUATRIÈME SÉRIE D'ÉTUDES

DOUBLE TRIOLET

218. — Le *double triolet* est la division *ternaire* de chacune des *deux* parties d'une division *binaire* de figure de note. — On peut dire aussi que c'est un groupe de *6 notes* formé par *deux* triolets *successifs*.

Ex. (♩) *divisée en deux croches* (♫), *chaque croche divisée en* triolet (3 3)

SIXAIN ou SEXTOLET

219. — Le *sixain* ou *sextolet* est la division *binaire* de chacune des *trois* parties d'une division *ternaire* de figure de note.

Ex. (♩) *divisée en triolet* (3), *chaque croche divisée en* deux (1 2 3)

Dans le *double triolet* comme dans le *sixain* ci-dessus, c'est un groupe de *6 notes* mis à la place d'une noire, ou de 2 croches, ou de 4 doubles croches. *(On peut faire la même division avec toute autre figure de note prise comme* unité).

On place généralement un 6 au-dessus ou au-dessous du groupe (*double triolet ou sixain*)

220. — L'*accentuation* se fait, pour le *double triolet*, toutes les *trois notes* (6) et pour le *sixain*, toutes les *deux notes* (6)

DUOLET et QUARTELET

221. — Dans les mesures *composées*, où chaque temps se divise régulièrement par 3 ou par 6, il arrive quelquefois qu'on les divise exceptionnellement par 2 ou par 4. — Dans le 1er cas, c'est le **duolet** ; et, dans l'autre, le **quartelet**. — On indique ces divisions *anormales* par un 2 et un 4

DIVISIONS IRRÉGULIÈRES

222. — Il y a aussi, surtout dans la musique *instrumentale*, des divisions irrégulières de temps en nombre *impair* de notes : soit de 5, 7, 9 notes et plus. — Ces groupes doivent être toujours accompagnés d'un chiffre en indiquant la *quantité*. — La figure de ces notes doit être celle qui se rapproche le plus de la figure employée pour la division *régulière*.

Ex. — Si on divise la *noire* en 5, il faudra employer des *doubles croches*, parce que c'est cette figure de note qui est le *1/4 de la noire*, etc.

Bâton de deux et quatre pauses

223. — Lorsqu'on place le signe de la pause *verticalement* dans *un interligne* (𝄩), c'est un *bâton de 2 pauses ;* il indique *deux* mesures de *silence.* — Lorsque ce *bâton* englobe *deux interlignes* ( ),

il indique *quatre* mesures de *silence.* — Cependant, on remplace souvent ces signes par une longue barre *horizontale* placée sur la portée et au-dessus de laquelle on met un chiffre désignant le *nombre de mesures* à compter (|———|).

Double point et points divers

224. — On peut mettre *deux points* après une figure de *note* ou de *silence*. Dans ce cas, le 2e point vaut la *moitié* du 1er — Si on employait un 3e point (ce qui est très rare), il vaudrait la *moitié* du *second*.

225. — Le point placé au-dessus ou au-dessous des notes *diminue* leur durée de *moitié*. — Le point allongé, en forme de virgule et placé de la même manière, indique que les notes doivent être *piquées* et attaquées avec *vivacité*. — Le point, combiné avec la liaison, désigne une *courte* séparation des notes entre elles.

Appoggiature, grupetto, trille, brève, abréviations.

226. — Parmi les *principaux ornements* d'une mélodie, se placent l'*appoggiature*, le *grupetto*, etc. — L'*appoggiature* se met devant une note principale et se représente par une *petite note*. Sa valeur doit être *empruntée* à celle de la note qui la *suit*. — Lorsqu'elle est placée devant une note *non pointée*, elle en vaut la moitié ; lorsqu'elle est devant une note *pointée*, elle en vaut les *deux tiers*. — En général, la *figure* de la petite note exprime la *durée* qu'elle doit avoir.

227. — Le *grupetto* (∾) est un signe qui se place au-dessus ou après une note. — Placé au-*dessus*, on doit faire d'abord la note supérieure, la note écrite, la note inférieure et revenir à la note écrite (*en tout, 4 notes*). — On *emprunte* la valeur de ce *grupetto* au commencement de la durée de la *note écrite*. — Lorsqu'il est placé entre *deux* notes *différentes*, il s'exécute *avant* la 2e note, de la même façon que précédemment, et sa valeur est *empruntée* à la fin de la durée de la 1re *note*. — Lorsque le ∾ est placé après une *note pointée*, il s'exécute toujours de la même façon, mais on ne le commence qu'après le 2e *tiers* de la note pointée, et la 4e note du ∾ doit en être exactement le 3e *tiers*. — Si la 1re ou la 4e note du ∾ devait être *altérée*, on placerait un *accident* au-dessus ou au-dessous du signe. — Si elles étaient altérées toutes les *deux*, on placerait les 2 *accidents* à la fois. (♯∾, ou ∾♯, ou ♯∾♯).



228. — Le *trille* est le *battement* plus ou moins *rapide* d'une note avec sa note supérieure ou inférieure *conjointe*. Le battement avec la note

supérieure est presque seul *usité*. — Très souvent, le *trille* commence et finit par un groupe de petites notes d'un choix varié. (*C'est surtout dans le style instrumental qu'on rencontre cette variété*). — Le *trille* se désigne par (tr.) avec une ligne de points *après et pendant* toute la durée du trille (tr. . . . . .)

La *brève*, ou petite note à *queue barrée* (♪), doit être exécutée rapidement et n'a aucune *valeur* dans la mesure.

229. — Les *abréviations* sont des signes dont on se sert pour simplifier la *notation*. Voici les plus usités :

(ō) *ou 4 noires*, — (ō) *ou 8 croches* — (♩) *ou 4 croches* — (♩) *ou 8 doubles croches* — En résumé, une barre au-dessus d'une *ronde*, ou *coupant la queue* d'une figure de note quelconque, indique qu'on divise cette valeur en *croches* ; — deux barres, *en doubles croches ;* etc.

Un groupe de notes en croches, occupant *un temps* et qui se reproduit *identiquement* comme *dessin* et comme *sons* à *chaque* temps d'une mesure, s'indique par une barre *transversale* pour *chacun* des autres temps (/). — Si ce groupe est en *doubles croches*, on met 2 barres (//). — Quand une mesure est la *reproduction* exacte de la mesure précédente, on met une ou deux barres pour la mesure *entière* (/) ou (//). — Il peut y avoir *plusieurs* mesures semblables se suivant avec ces signes.

Doubles barres, barres de reprise et renvoi

230. — La fin d'un morceau est toujours indiquée par une *double barre* (‖), au-dessus de laquelle on met souvent le mot (Fin). — On place aussi des *doubles barres* pour séparer les *deux* parties d'un morceau, ou avant un changement *d'armure* ou de *mesure*.

231. — On appelle *barre de reprise*, une double barre *avant* ou *après* laquelle on place *deux petits points*. Si ces points sont à la *gauche* de la barre, on recommence à la *double barre* précédente, ou, s'il n'y en a pas, au *commencement* du morceau. Si les points sont à la *droite* de la barre, on devra *répéter* ce qui va suivre. Si, dans cette reprise, on devait *remplacer* une ou plusieurs mesures par d'autres mesures *différentes*, on mettrait au-dessus de ces mesures [1re fois, ‖ 2e fois.]

232 — Le *renvoi* (𝄋) est un signe qui, lorsqu'il se rencontre pour la 2e *fois*, indique qu'on doit *retourner* à l'endroit où on l'a déjà vu, et continuer jusqu'au mot Fin.

Métronome, Diapason

233. — Le *métronome* est un instrument servant à *préciser* les mouvements. En plaçant le *poids mobile* au bas de la tige, le *balancier* accomplit une oscillation environ par *seconde*. — Le *diapason* est un instrument qui donne la note (la), laquelle sert à trouver *l'intonation* de toutes les autres.

TRANSPOSITION

NOTA. — (*Ce qui va suivre n'est pas un enseignement théorique et approfondi de la* transposition, *c'est l'exposé d'un* procédé *clair et simple permettant de la* pratiquer *aisément*).

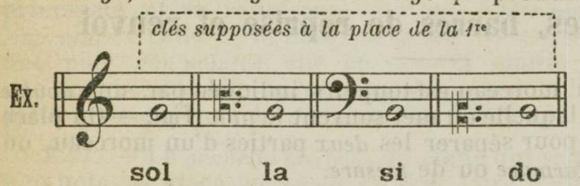
234. — *Transposer*, c'est écrire ou lire un morceau de musique dans un ton *différent* de celui dans lequel il est écrit.

Transposer en écrivant n'offre aucune difficulté parce qu'on a tout le temps nécessaire pour reproduire les *mêmes intervalles*. Mais transposer en lisant, *c'est très difficile.*

235. — La difficulté de la transposition *en lisant* consiste, 1° : à lire dans une *clé différente* de celle qui est à *l'armure* ; et 2° à savoir ce que deviennent les *accidents* qu'on rencontre dans le cours d'un morceau. (*Il y en a qui sont modifiés et d'autres qui ne le sont pas*).

236. — 1° Pour trouver la *clé* dont on doit se servir, il faut *supposer* la tonique du *nouveau ton* à la place qu'occupe *sur la portée* celle du ton à transposer et voir ensuite quelle clé permettra cette *transformation.*

Ex. — Pour transposer un morceau écrit en sol et le mettre en la ou en si, ou en do, il n'y a qu'à supposer la *tonique* de ces tons à la même place, *sur la portée*, que celle du ton de sol, et chercher la *clé* qui lui donnera le nom désigné. Il sera facile de voir que ce sont les clés d'ut *3e lig.*, de fa *4e lig.* et d'ut *2e lig.* qui produiront ce résultat.



Faire de même pour n'importe quelle transposition et opérer de préférence par les *toniques.*

(*Il faudra aussi supposer l'armure nécessaire*).

237. — 2° Pour savoir ce que deviennent les *accidents* (*et c'est la plus grande difficulté dans la transposition en lisant*), il faut d'abord connaître la manière de les modifier.

La voici :

Le ♮ baissé d'un 1/2 ton devient un ♭		Le ♮ élevé d'un 1/2 ton devient un ♯
» ♯ — — — ♮		» ♭ — — — ♮
» × — — — ♯		» ♭♭ — — — ♭
» ♭ — — — ♭♭		» ♯ — — — ×
» ♭♭ — — — ♭♭♭ triple bémol		» × — — — ×♯ triple dièze

238. — On appelle altération *ascendante*, le ♯ ainsi que le ♮ lorsqu'il efface un ♭ ; — et altération *descendante*, le ♭ et encore le ♮ lorsqu'il efface un ♯.

239. — Puisque le ♮ élève ou abaisse un son ayant subi l'effet du ♭ ou du ♯, ce signe est appelé altération *mixte*.

RÈGLES DE TRANSPOSITION

concernant la modification des accidents

240. — Après avoir trouvé la *clé nécessaire* pour la transposition voulue et connaissant la modification des accidents, il faut *supposer*, sur la portée, le ton nouveau (*avec son armure*, succédant immédiatement au ton écrit et observer les règles suivantes :

241. — 1re RÈGLE. — Si on met à *l'armure supposée* des altérations *ascendantes*, tous les accidents rencontrés devant les notes représentant la succession des ♯ (*en proportion égale au nombre des altérations* **ascendantes** *employées*) seront **élevés** d'un 1/2 ton.

1er Ex. — Pour transposer de **la** ♭ en **fa**, il faudra d'abord reporter, à *l'armure supposée*, le si ♭ nécessaire au nouveau ton, et mettre 3 ♮ pour effacer les 3 autres bémols inutiles. — Ce qui fait 3 altérations *ascendantes* employées (les 3 ♮).

Donc, d'après la 1re *règle*, tous les accidents qu'on trouvera devant les 3 premières notes, de la succession des ♯, seront *élevés* d'un 1/2 ton. (*Les accidents rencontrés devant les autres notes ne changeront pas*).

2e Ex. — Pour transposer de **si** ♭ en **la**, il faudra d'abord mettre, à *l'armure supposée*, 2 ♮ pour effacer les ♭ inutiles, et placer les 3 ♯ nécessaires au nouveau ton. — Ce qui fait 5 altérations *ascendantes* employées (les 2 ♮ et les 3 ♯).

Donc, d'après la 1re *règle*, tous les accidents qu'on trouvera devant les 5 premières notes, de la succession des ♯, seront *élevés* d'un 1/2 ton. (*Les accidents rencontrés devant les autres notes ne changeront pas*).

242. — 2e RÈGLE. — Si on met à *l'armure supposée* des altérations **descendantes**, tous les accidents rencontrés devant les notes représentant la succession des ♭ (*en proportion égale au nombre des altérations* **descendantes** *employées*) seront **baissés** d'un 1/2 ton.

1er Ex. — Pour transposer de **fa** ♯ en **ré**, il faudra d'abord reporter, à *l'armure supposée*, les 2 ♯ nécessaires au nouveau ton, et mettre 4 ♮ pour effacer les 4 autres ♯ inutiles. — Ce qui fait 4 altérations *descendantes* employées (les 4 ♮).

Donc, d'après la 2e *règle*, tous les accidents qu'on trouvera devant les 4 premières notes, de la succession des ♭, seront *baissés* d'un 1/2 ton. (*Les accidents rencontrés devant les autres notes ne changeront pas*).

2e Ex. — Pour transposer de **la** en **mi** ♭, il faudra d'abord mettre à *l'armure supposée* 3 ♮, pour effacer les ♯ inutiles, et placer les 3 ♭ nécessaires au nouveau ton. — Ce qui fait 6 altérations *descendantes* employées (*les 3* ♮ *et les 3* ♭).

Donc, d'après la 2e *règle*, tous les accidents qu'on trouvera devant les 6 premières notes, de la succession des ♭, seront **baissés** d'un 1/2 ton. (*Les accidents rencontrés devant les autres notes ne changeront pas*).

243. — Maintenant, pour savoir **instantanément** si, dans une transposition, ce sont des altérations *ascendantes ou descendantes* qu'on emploie, attendu qu'il peut y avoir *équivoque* pour le ♮, puisque, comme on l'a vu § 239, c'est un signe d'altération *mixte*, il faut se représenter tous les tons majeurs disposés en *échelons*, comme ci-après.

ÉCHELLE DES TONS
do ♯
fa ♯
si
mi
la
ré
sol
do
fa
si ♭
mi ♭
la ♭
ré ♭
sol ♭
do ♭

Dans cette échelle, les tons s'enchaînent de *quinte* en *quinte* en *montant* comme en *descendant*. Ceux avec ♭ sont dans le bas, et ceux avec ♯ dans le haut. (*Le ton de* do, *gamme type, est entre les deux séries de tons, leur servant de trait d'union*).

Manière de se servir de l'échelle

244. — Si, pour transposer, on *monte* sur l'échelle, les altérations sont toujours **ascendantes**, (*le ♯ ou le ♮, quelquefois les deux*). Si on *descend* sur l'échelle, les altérations sont toujours **descendantes** (*le ♭ ou le ♮, quelquefois les deux*).

CAS DIFFICILES

245. — Lorsque le *total* des altérations employées à *l'armure supposée* dépasse le nombre 7, on *abaisse* ou on *élève* **doublement** les *premiers accidents*.

Ex. — Dans la transposition de **ré** ♭ en **mi**, il y a 9 altérations *supposées* à l'armure (*5 ♮ et 4 ♯*). Pour l'effectuer, on *monte* sur l'échelle ; donc, ce sont des altérations *ascendantes* ; et, d'après la *1re règle*, on prend l'ordre des ♯ pour modifier les accidents. Comme il y en a **deux** de trop, les deux premiers accidents de la succession des ♯ seront élevés **doublement** (*ce qui représente 4 altérations*) ; les 5 autres ne seront *élevés* que d'un 1/2 ton, comme à l'ordinaire (*de cette manière, les 9 altérations employées seront observées*, etc.

246. — Toutes les fois que, dans une *transposition*, on pourra **enharmoniser** le ton dans lequel on doit aller (*lequel amènerait plus de 7 altérations à l'armure*), il faudra le faire. Ainsi, par exemple, si on voulait *transposer* de **ré** ♭ en **si**, ce qui exige 10 *altérations*, il serait plus pratique de faire *l'enharmonie* du **si** et de changer ce ton en celui de **do** ♭. Cette opération enlèverait toute difficulté à la transposition. — (*Faire toujours ainsi quand ce sera possible*).

Transposition chromatique

247. — Cette transposition est relativement *facile*, parce qu'on ne change pas de clé et que *tous les accidents* rencontrés dans le cours du morceau sont *baissés* ou *élevés* d'un 1/2 ton, suivant le *sens* de la *transposition*

RÉSUMÉ

248. — 1° Chercher la *clé* qui transformera la *tonique* du ton écrit en celle du *nouveau ton* ; — 2° *Supposer*, sur la portée, la *succession immédiate* du nouveau ton avec l'*armure nécessaire* ; — 3° Se servir de l'*échelle* pour savoir quel genre *d'altérations* on emploie ; — et 4°, *Modifier* les accidents, dans leur *ordre de succession* ordinaire et dans la proportion *égale* au nombre des altérations *supposées à l'armure*.

EXERCICES DE RYTHME

249. — Les Elèves exécuteront tous les rythmes suivants avec la mesure à 4 temps *seulement*. — Ils devront compter à *haute voix* les divisions de temps indiquées et battre *deux fois* la mesure avec la même division de temps.

(*Le* **Maître** *déterminera le mouvement de chaque temps en battant une mesure sans aucune division de temps*).

1° Battre la mesure *deux fois* en divisant chaque temps par 2, par 3, par 4, par 5, par 6, par 7 et par 8, (*On devra s'arrêter un peu à chaque changement de division*).

2° Lorsque les Elèves auront acquis une *régularité absolue*, ils devront recommencer en changeant de divisions à tous les 1ers temps et les faire toutes *sans s'arrêter*. — Les temps devront toujours être *égaux* entre-eux, malgré leurs divisions différentes (*C'est lorsque les élèves seront au dernier temps de la mesure que le* **Maître** *leur indiquera le changement de division des temps*).

250. — Les Elèves formeront les rythmes suivants en *articulant* avec **do**.

1 2 3 4 1 etc. — 1 2 3 4 1 etc.
do do do do do — do do do do do

(*Dans le 2e Ex., le 2e et le 4e temps tombent exactement sur le 4e 1/4 de la noire. L'important est de bien frapper les 1er et 3e temps sur la* ♪).

Faire les exercices suivants en décomposant les temps par **deux**.

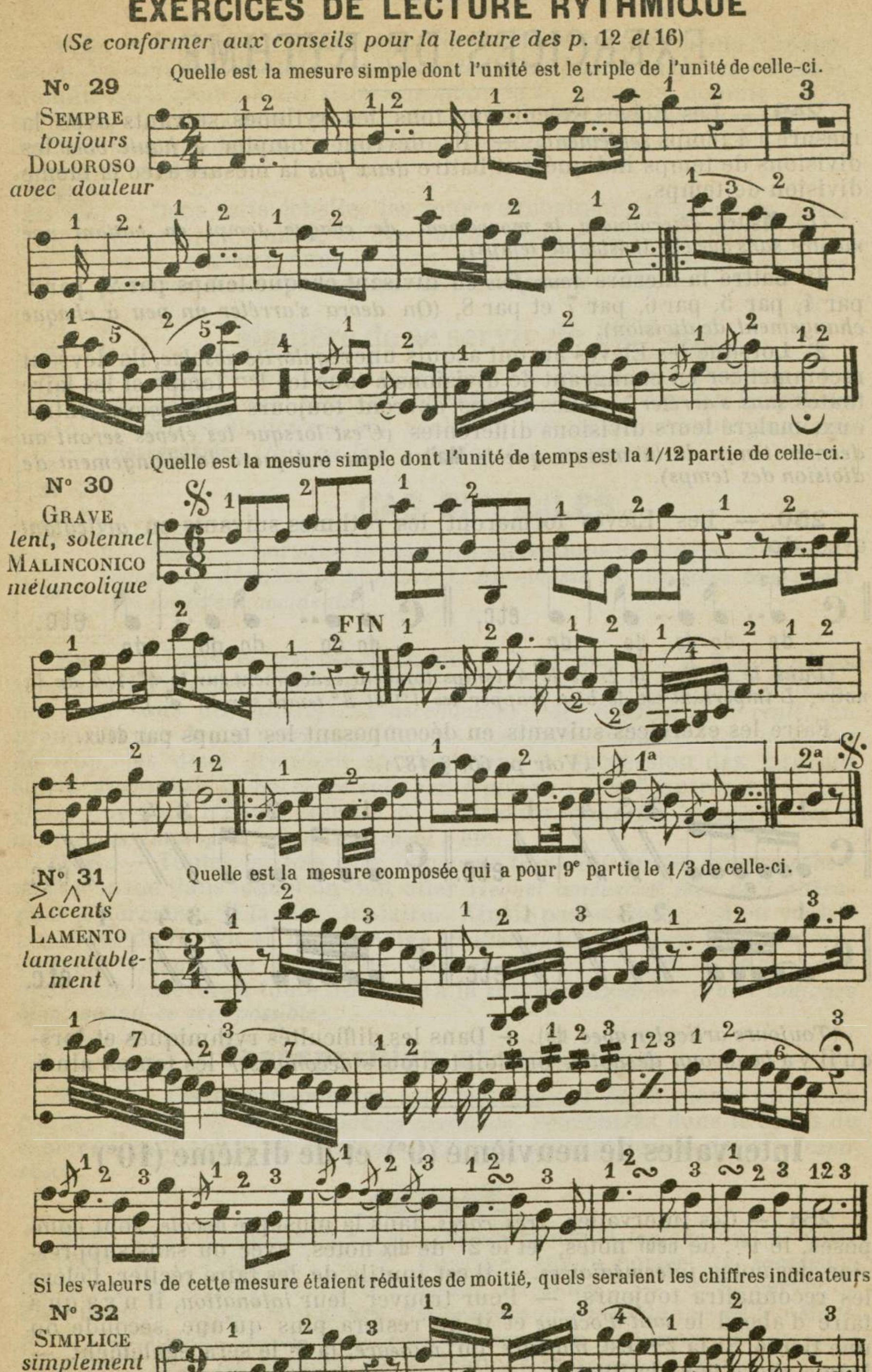
(*Voir p. 60, § 187*).

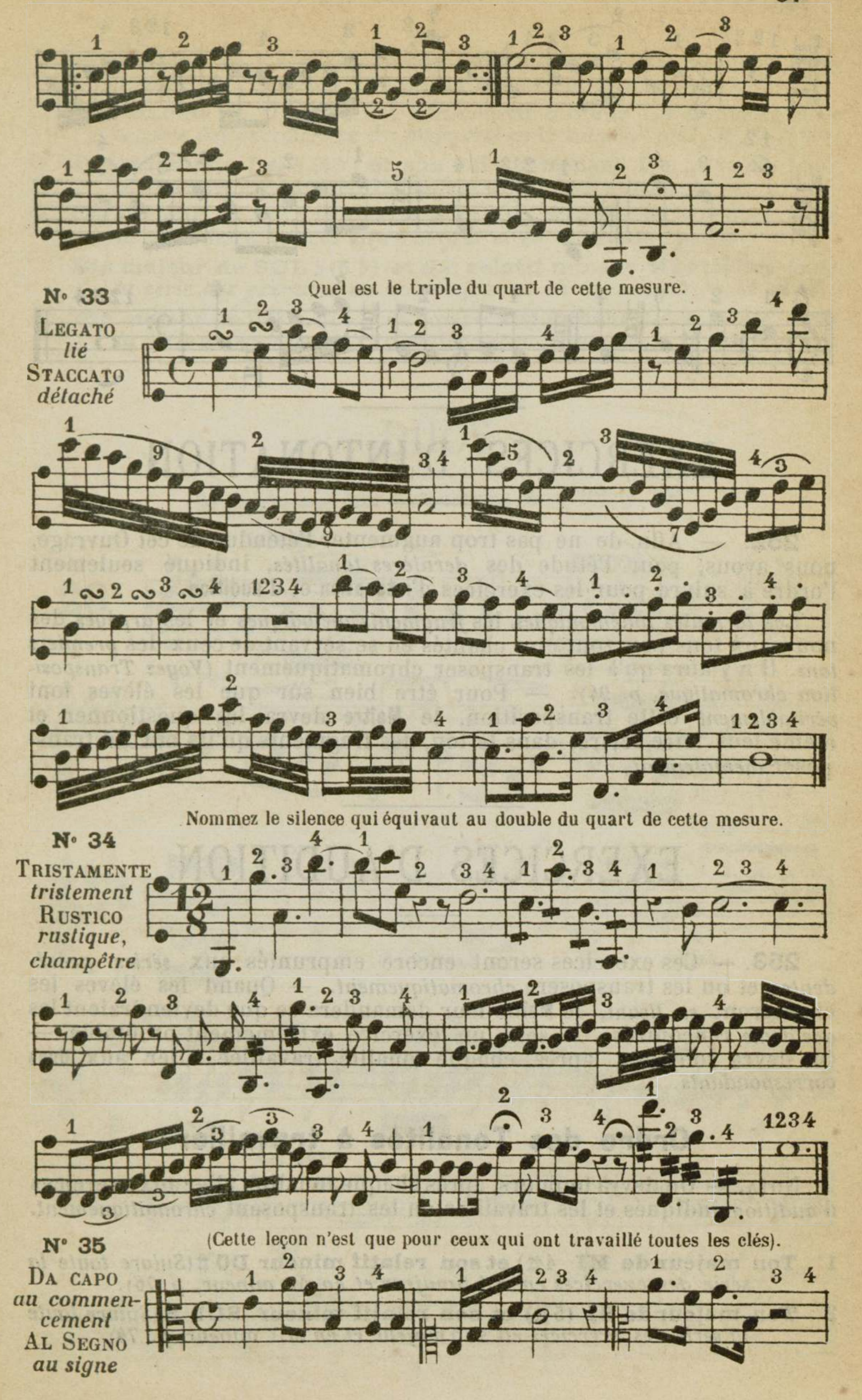


(*Toujours articuler avec* **do**). — Dans les difficultés rythmiques et lorsqu'il y a *beaucoup de notes*, on doit toujours *décomposer* les temps ainsi.

Intervalles de neuvième (9e) et de dixième (10e)

251. — Ces intervalles, *très rares* dans la musique *vocale*, sont composés, le 1er, de **neuf** notes, et le 2e de **dix** notes, avec ou sans suppression des notes *intermédiaires*. — Il est inutile de les faire réciter, l'élève les reconnaîtra toujours. — Pour trouver leur *intonation*, il n'y a qu'à faire d'abord le *saut d'octave* et il ne restera plus qu'une seconde ou une tierce. Si la 2de est *majeure* ou *mineure*, la 9e le sera également. — Même chose pour la 10e.


EXERCICES DE LECTURE RYTHMIQUE
(Se conformer aux conseils pour la lecture des p. 12 et 16)
Quelle est la mesure simple dont l'unité est le triple de l'unité de celle-ci.
N° 29
SEMPRE
toujours
DOLOROSO
avec douleur
Quelle est la mesure simple dont l'unité de temps est la 1/12 partie de celle-ci.
N° 30
GRAVE
lent, solennel
MALINCONICO
mélancolique
FIN
N° 31
Quelle est la mesure composée qui a pour 9e partie le 1/3 de celle-ci.
Accents
LAMENTO
lamentablement
Si les valeurs de cette mesure étaient réduites de moitié, quels seraient les chiffres indicateurs
N° 32
SIMPLICE
simplement
TRANQUILLO
tranquille


Quel est le triple du quart de cette mesure.
N° 33
LEGATO
lié
STACCATO
détaché
Nommez le silence qui équivaut au double du quart de cette mesure.
N° 34
TRISTAMENTE
tristement
RUSTICO
rustique,
champêtre
(Cette leçon n'est que pour ceux qui ont travaillé toutes les clés).
N° 35
DA CAPO
au commencement
AL SEGNO
au signe



EXERCICES D'INTONATION

252. — Afin de ne pas trop augmenter l'étendue de cet Ouvrage, nous avons, pour l'étude des *dernières tonalités*, indiqué seulement l'ordre à suivre pour les exercices d'**intonation** et d'**audition**.

Les *formules mnémoniques*, les *fragments mélodiques* et les *arpèges* des nouveaux tons pourront être chantés en se servant de ceux des *premiers tons*. Il n'y aura qu'à les transposer chromatiquement (*Voyez Transposition chromatique, p. 94*). — Pour être bien sûr que les élèves font *véritablement* cette transposition, le **Maître** devra les questionner et même leur faire écrire, dans le ton, des fragments qu'ils ont dû transposer *mentalement*.

EXERCICES D'AUDITION

253. — Ces exercices seront encore empruntés aux *séries précédentes*, et on les transposera *chromatiquement*. — Quand les élèves les chanteront *en lisant*, le **Maître** leur demandera ce que deviendraient les *accidents* rencontrés. Ce sera un exercice extrêmement profitable. — On devra toujours, après chaque tonalité travaillée, aller aux **duos** *correspondants*.

Ordre des Tonalités à travailler

NOTA. — On devra toujours, après chaque tonalité, aller aux exercices d'*audition* indiqués et les travailler en les transposant *chromatiquement*.

1° **Ton majeur de MI 4♯) et son relatif mineur DO ♯** (*Suivre toute la série des exercices en* mi ♭ *majeur et en* do *mineur, p. 76*).

2° **Ton majeur de SI (5♯) et son relatif mineur SOL ♯** (*Suivre toute la série des exercices en* si ♭ *majeur et en* sol *mineur, p. 74*).

3° **Ton majeur de FA ♯ (6 ♯) et son relatif mineur RÉ ♯** (*Suivre toute la série des exercices en* fa *majeur et en* ré *mineur, p. 44 et 73*).

4° **Ton majeur de DO♯ (7♯) et son relatif mineur LA ♯** (*Suivre toute la série des exercices en* do *majeur et en* la *mineur, p. 21, 35, 38 et 66*).

5° **Ton majeur de LA ♭ (4 ♭) et son relatif mineur FA .** (*Suivre toute la série des exercices en* la *majeur et en* fa ♯ *mineur, p. 71*).

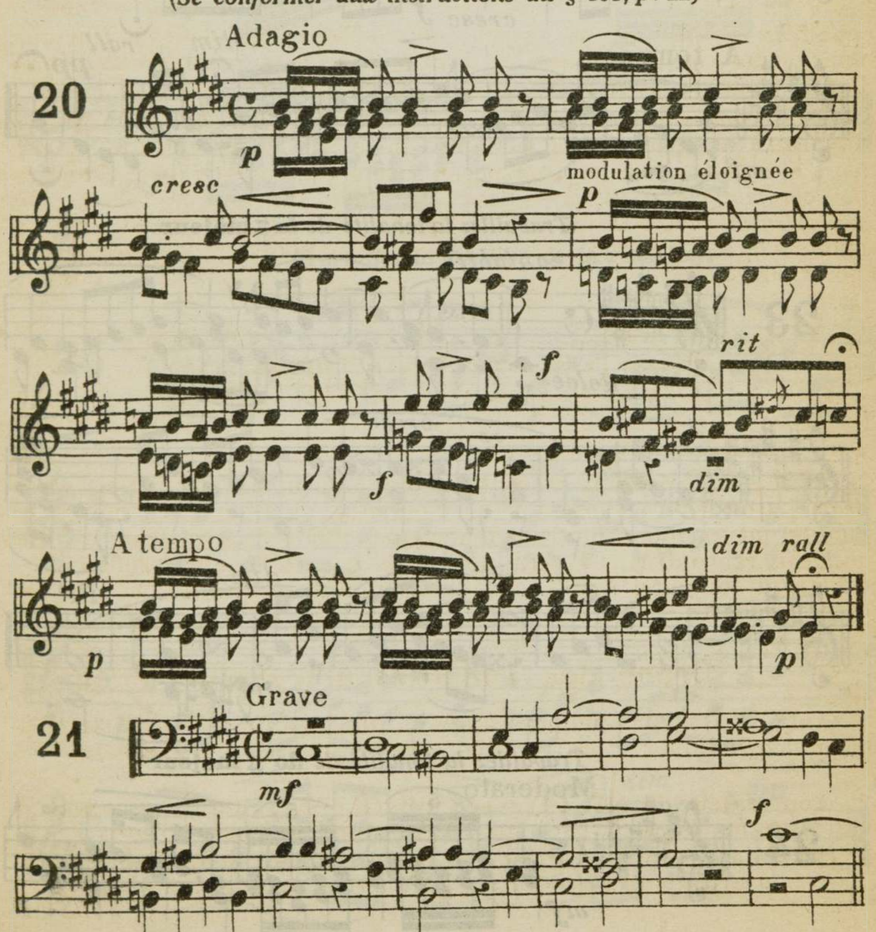
6° **Ton majeur de RÉ ♭ (5 ♭) et son relatif mineur SI ♭** (*Suivre toute la série des exercices en* ré *majeur et en* si *mineur, p. 68*).

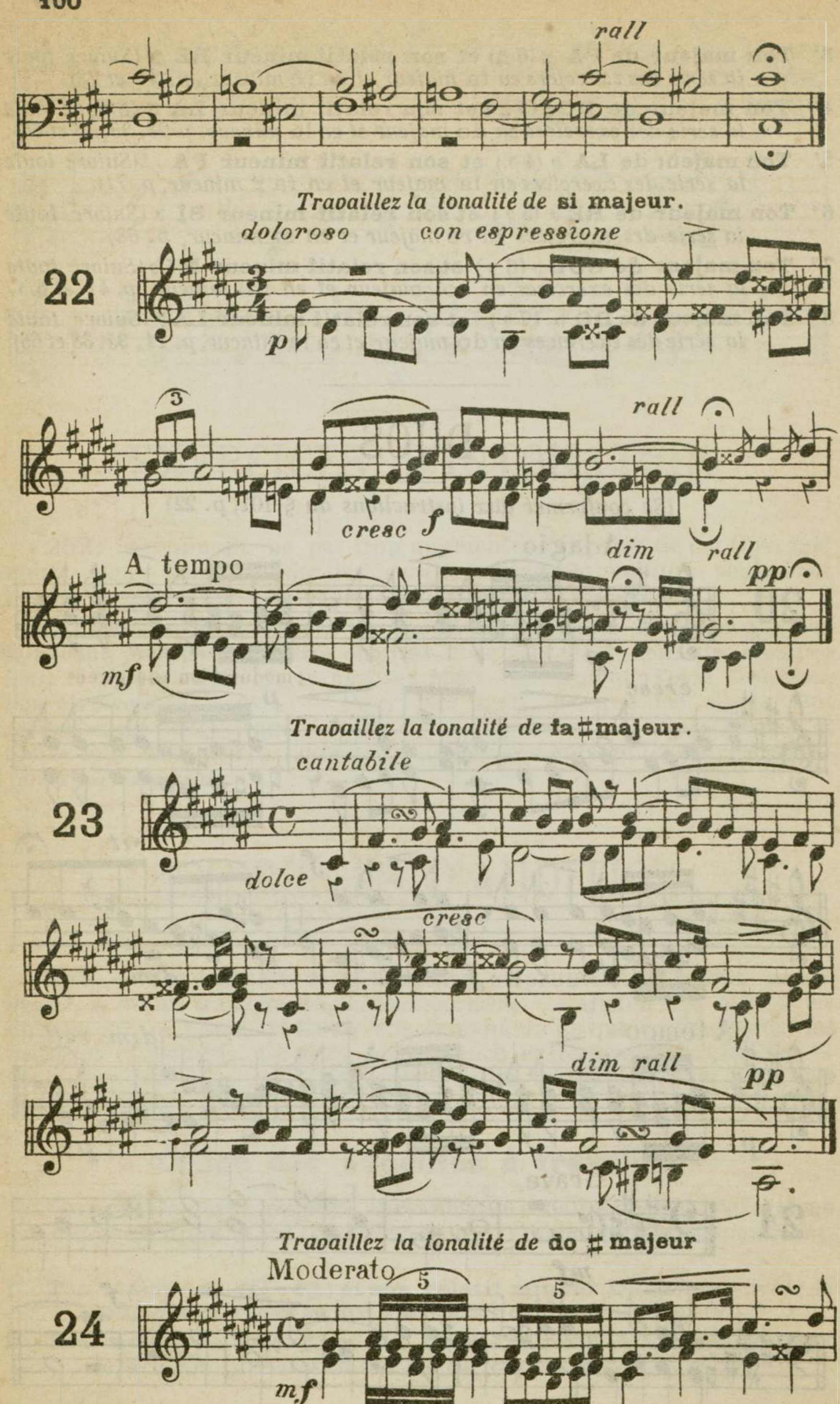
7° **Ton majeur de SOL ♭ (6 ♭) et son relatif mineur MI ♭** (*Suivre toute la série des exercices en* sol *majeur et en* mi *mineur, p. 41 et 67*).

8° **Ton majeur de DO ♭ (7 ♭) et son relatif mineur LA ♭** (*Suivre toute la série des exercices en* do *majeur et en* la *mineur, p. 21, 35, 38 et 66*).

DUOS

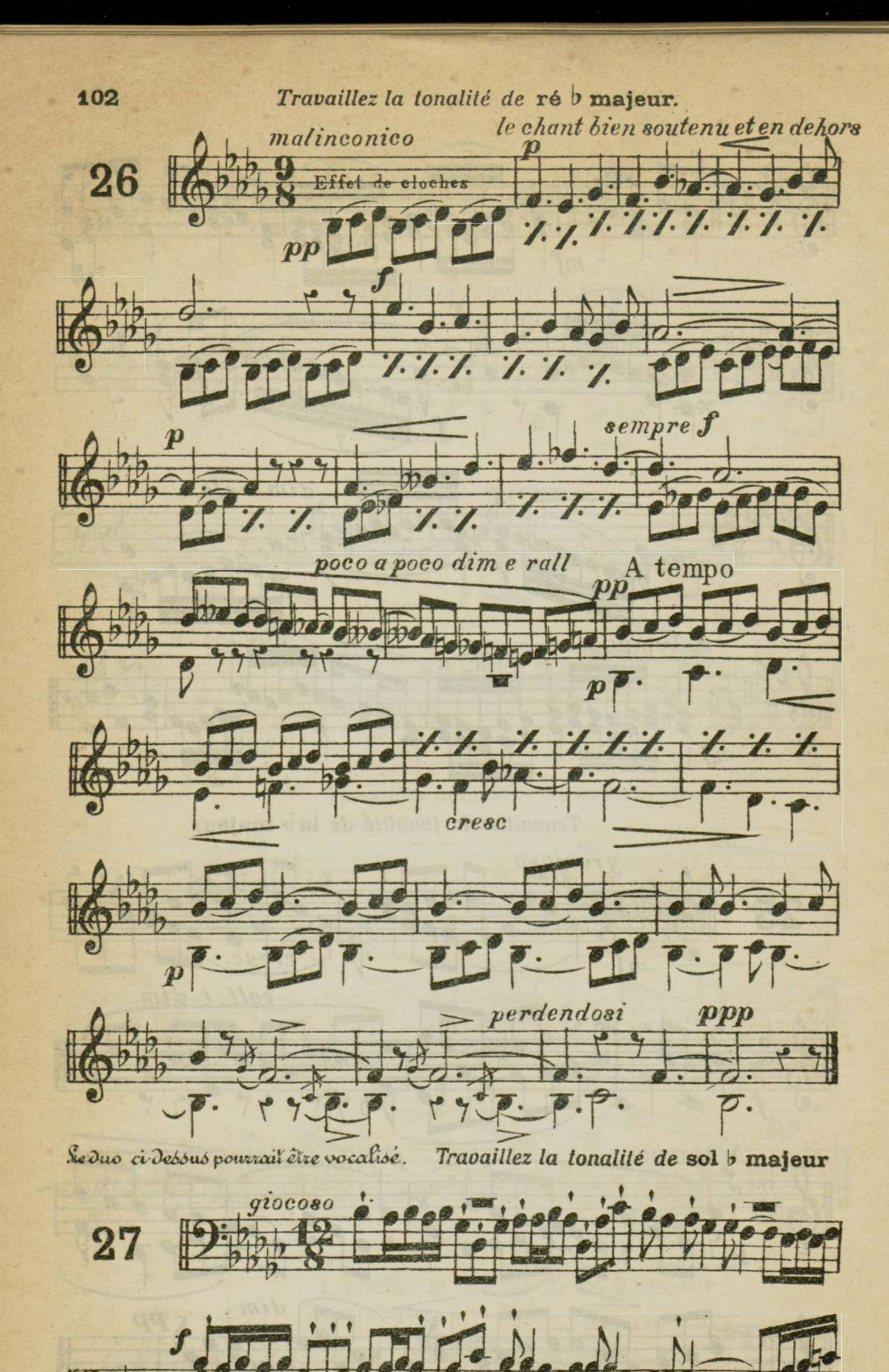
(*Se conformer aux instructions du* § 101, *p.* 22)




rall
Travaillez la tonalité de si majeur.
doloroso
con espressione
22
p
rall
cresc
f
A tempo
dim
rall
pp
mf
Travaillez la tonalité de fa ♯ majeur.
cantabile
23
dolce
cresc
dim rall
pp
Travaillez la tonalité de do ♯ majeur
Moderato
24
mf

Travaillez la tonalité de **la♭ majeur**





Le duo ci-dessus pourrait être vocalisé. *Travaillez la tonalité de* **sol ♭ majeur**



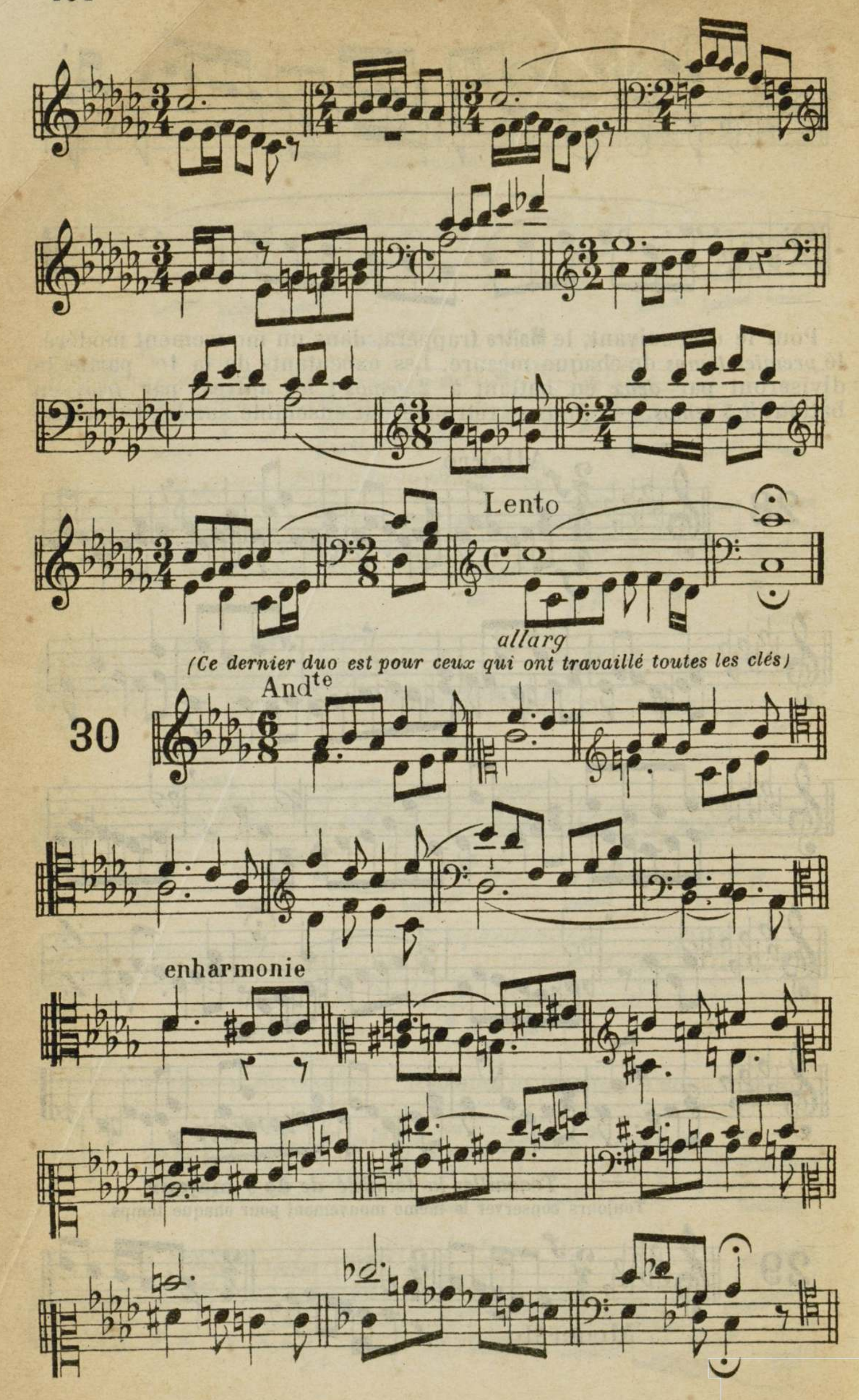
Pour le duo suivant, le **Maître** frappera, dans un mouvement modéré, le *premier temps* de chaque mesure. Les exécutants de la 1re partie le diviseront par *deux* en battant à 2 *temps* ; les autres, par *trois* en battant à *3 temps*. — Tous se retrouveront ensemble sur les 1ers *temps*.

28 Allegro

Travaillez la tonalité de **do ♭ majeur**

Toujours conserver le même mouvement pour chaque temps.

29 Moderato


Lento
allarg
(Ce dernier duo est pour ceux qui ont travaillé toutes les clés)
Andte
30
enharmonie



RÉSUMÉ THÉORIQUE DE LA QUATRIÈME SÉRIE

218. 219. 220. — Le *double triolet* est la division *ternaire* de chacune des *deux* parties d'une division *binaire* de figure de note. — Le **sixain** ou **sextolet** est la division *binaire* de chacune des *trois* parties d'une division *ternaire* d'une figure de note. — — L'*accentuation* se fait toutes les *3 notes* pour le **double triolet**, et toutes les *2 notes* pour le **sixain.**

221. 222. — Le **duolet** et le **quartelet** sont des divisions irrégulières des temps dans les mesures *composées ;* le 1er est la division par *deux*, et le 2e la division par *quatre.* — On peut aussi diviser chaque temps par un nombre *impair* de notes (5, 7, 9, etc.), — Il faut toujours indiquer en chiffres le *nombre* de ces notes.

223. 224. 225. 226. — Le *bâton* de 2 et 4 pauses est une pause plus ou moins longue, placée *verticalement* sur la portée. — La *double barre* indique la fin d'un morceau, ou le changement de *clé* ou d'*armure.* — Lorsqu'il y a des points de chaque côté, c'est une *barre de reprise.* — Le **renvoi** est un signe indiquant qu'on doit *recommencer* au signe semblable.

227. 228. 229. — Les principaux ornements mélodiques sont l'*appoggiature*, le *grupetto*, la *brève.* — Les *abréviations* sont des signes qui *simplifient* la notation.

230. 231. 232. 233. — Le 2e point vaut la *moitié du 1er*. — Le point placé au-dessus ou au-dessous *diminue* de *moitié* la valeur. — Le *métronome* est un instrument qui *précise* le mouvement à donner à *chaque* temps. — Le *diapason* donne toujours le **la.**

248. — Transposition. — 1° Chercher la *clé ;* 2° supposer sur la portée la *succession* des deux tons et *l'armure nouvelle ;* 3° se servir de *l'échelle* pour savoir quelles altérations on emploie ; et 4°, élever ou abaisser les *accidents.*

Traduction des termes italiens employés en musique.

Sempre	*toujours*	Tranquillo	*tranquille*
Doloroso	*avec douleur*	Legato	*lié*
Grave	*lent, solennel*	Staccato	*détaché*
Malinconico	*mélancolique*	Tristamente	*tristement*
< ∧ ∨	*accents*	Rustico	*rustique, champêtre*
Lamento	*lamentablement*	Da Capo	*au commencement*
Simplice	*simplement*	Al Segno	*au signe*

Ceux qui auront travaillé sérieusement ces « ÉTUDES DE SOLFÈGE » seront certainement très-avancés et pourront aborder les hautes études du solfège SUPÉRIEUR, indispensable à un VRAI MUSICIEN.

FIN

Nous pensons qu'une **Table des Matières** détaillée est à peu près inutile. C'est pourquoi nous n'indiquons *seulement* que les pages des *grandes divisions* de cet Ouvrage, ainsi que celles des *Résumés théoriques*, très utiles pour les examens.

1re Série d'Études, p. 6

Exercices de Lecture simple....... p. 12
— de Rythme............. p. 16
— de Lecture rythmique .. p. 17
Exercices d'Intonation et d'Audition p. 21
Duos .... p. 23
Résumé...................... p. 24

2e Série d'Études, p. 26

Exercices de Lecture simple....... p. 28
— de Rythme............. p. 30
— de Lecture rythmique... p. 30
Exercices d'Intonation et d'Audition p. 35
Duos .... p. 50
Résumé. .... p. 52

3e Série d'Études, p. 55

Exercices de Lecture simple...... p. 57
— de Rythme............. p. 58
— de Lecture rythmique.. p. 61
Exercices d'Intonation et d'Audition p. 66
Duos .... p. 85
Résumé...................... p. 87

4e Série d'Études, p. 89

Transposition .... p. 92
Exercices de Rythme............. p. 95
— de Lecture rythmique.. p. 96
Exercices d'Intonation et d'Audition p. 98
Duos .... p. 99
Résumé .... p. 105

ERRATA

P. 9, § 26. Ajouter : (*Les intervalles se comptent toujours de* bas *en* haut, *à moins d'indication contraire*).

P. 11, § 33. Ajouter : (*Elle sert aussi à fixer la place qu'occupent ces notes dans l'échelle musicale*).

P. 11. (*Tableau des clés*). La dernière clé est trop basse ; elle devrait être sur la 1re ligne.

P. 35, § 137. Ajouter : (*Ils devront se rendre compte des accidents et des intervalles. Si toutes les notes d'une partie sont trop difficiles à retenir, on pourra la diviser en deux, toujours en répétant chaque fragment plusieurs fois, et les yeux sur le Clavier Quand ce travail aura été fait pour chaque partie, on devra chanter la formule entière en* lisant. — *Faire de même pour chaque formule nouvelle* . Dès qu'une formule sera sue, *en lisant*, on devra la joindre aux formules déjà sues des autres tons majeurs et mineurs. Ces formules devront être chantées tous les jours, afin d'acquérir la *mémoire des sons*.

P. 41. Avant de commencer les exercices d'intonation dans les tons majeurs de sol et de fa, et leurs *relatifs mineurs*, on devra faire comme au § 206, p. 68, c'est-à-dire *former la gamme* au tableau.

NANTES
IMPRIMERIE A. DESBORDES
3, Rue Beau-Soleil, 3

—